

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
Міністерство освіти і науки України

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ФЕДОРНЯК ЯРИНА ГРИГОРІВНА

УДК 82.091:821'06(44+477):159.937:801.82(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ АННИ ЯРОСЛАВНИ В СУЧАСНІЙ
ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ**

035 Філологія
03 Гуманітарні науки
10.01.05 Порівняльне літературознавство

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ Я. Г. Федорняк

Науковий керівник: Яцків Наталія Яремівна, кандидат філологічних наук,
професор

Івано-Франківськ – 2026

АНОТАЦІЯ

Федорняк Я. Г. Інтерпретація образу Анни Ярославни в сучасній французькій та українській літературах. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії в галузі 03 Гуманітарні науки зі спеціальності 035 Філологія. Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України, м. Івано-Франківськ, 2026.

У роботі здійснено комплексний компаративний аналіз художньої репрезентації постаті Анни Ярославни у французькому та українському літературних дискурсах.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення культурної пам'яті, вивчення інтерпретаційних моделей традиційного образу історичного походження та деколонізації історичних наративів, розвінчання русифікованих стереотипів щодо образу київської князівни та королеви Франції – Анни Київської.

Метою роботи є виявлення механізмів конструювання образу Анни Ярославни крізь призму імагологічного підходу (дихотомія “свій/чужий”), маркерів ідентичності та поетикальних засобів (тілесність, портрет, етнографічні елементи).

Методологічну основу становлять дослідження з імагології (Г. Дізеринк, Дж. Лірсен), герменевтики (П. Рікер, Г.Г. Гадамер) та постколоніальні студії (Е. Саїд, Г. Бгабга). Дослідження базується на аналізі творів Régine Deforges, Jacqueline Dauxois, Philippe Delorme, Marie-Claude Monchaux, Валентина Чемериса, Барбари Можаровської, Івана Малковича та монографії Євгена Луняка.

Основні результати та наукова новизна:

Доведено, що образ Анни не є статичною біографічною константою, а виступає динамічним простором інтерпретацій, де переплітаються автообрази та гетерообрази.

Виявлено, що у французьких текстах образ часто піддається екзотизації та сакралізації, водночас нерідко зазнаючи впливу імперського дискурсу (нав'язування російської ідентичності). В українській літературі домінує акцент на духовній спадкоємності та ментальному зв'язку з Батьківщиною. В обох літературах образ Анни ідеалізується та зображується переважно в позитивній конотації.

Уперше системно проаналізовано три поетикальні рівні формування образу:

- тілесність – як засіб здобуття суб'єктності та вираження емоційних, ідентичнісних трансформацій;
- портрет: поєднання зовнішності з ментально-духовними рисами (сміливість, освіченість, релігійність, милосердя);
- етнографічний контекст: роль декору, одягу та символічних елементів як маркерів культурної приналежності героїні або її інтеграції у нове суспільство.

Обґрунтовано необхідність відновлення історичної справедливості шляхом чіткого розмежування руського та російського контекстів у європейській зокрема французькій літературі. Визначено, що найбільш поширеним національним стереотипом є приписування героїні ознак російської національності.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані в курсах із порівняльного літературознавства, імагології, культурології, а також при створенні культурно-просвітницьких проєктів, спрямованих на утвердження суб'єктності України в європейському та світовому історичних просторах.

Перший розділ закладає фундамент дослідження, пояснюючи, як саме аналізується сприйняття Іншого. Для цього послуговуємось інструментарієм герменевтики художнього образу. Розглядається процес інтерпретації тексту як діалог між автором та читачем. На основі аналізу інтерпретаційних моделей формується імагологічна інтерпретація образу Анни. Сам образ трактується не як сталий факт, а як динамічна конструкція. Розглядається поняття гетерообразу (образу Іншого або “чужого”) та автообразу (образу Я або “свого”).

Беручи за основу універсальний механізм ідентифікації “свій/чужий” як засадничий для аналізу образу Анни Ярославни, досліджено, як “чуже” сприймається через психоаналітичні та антропологічні підходи, що допомагає авторам продемонструвати власну ідентичність героїні. Досліджується також як дихотомія впливає на сприйняття читача образу Анни Ярославни. У цьому ж розділі висвітлюється роль стереотипів у спрощенні картини світу і спрощенні традиційного образу історичного походження. Особливий акцент зроблено на постколоніальних студіях, а саме як російський імперський дискурс привласнює образ Анни у французькій літературі та маніпулює ним, маркуючи її як “росіянку”. Визначено, що таке спрощення несе небезпеку через стирання історичної правди та повторюваність національної культурної травми українців.

Другий розділ присвячений трансформації історичної постаті в літературну персонажку. Зокрема, досліджено традиційний образ історичного походження, яким можна назвати образ Анни в досліджуваних романах. Здійснено співставлення хронік та артефактів із художніми версіями. Аналізуються етапи життя героїні: Київ (дитинство та юність) – шлюб з Генріхом (становлення королеви) – регентство – шлюб з Раулем в історичних дослідженнях Ф. Делорма та монографії Є. Луняка та у історичних романах французьких і українських письменників.

Серед маркерів, які виявляють належність до Русі можна виділити такі: фольклорні, легендарні, міфологічні елементи, релігійний аспект та географічна прив’язаність до Києва як до “свого” простору. Національна ідентичність героїні є основою її образу. Більш яскраво це виявляється у французьких романах. Українські ж автори тяжіють до опису адаптації героїні у нових умовах Французького королівства.

У другому розділі досліджується самоідентифікація Анни Ярославни. Фокус дослідження зміщується на внутрішній вибір героїні. Розглядається її адаптація у Франції, будівництво храму як акт самовираження та еволюція від князівни до королеви. У романі Ж. Доксуа найбільш розлого розкрито процес

самоідентифікації героїні через використання внутрішніх діалогів та риторичних питань.

Третій розділ присвячений поетикальним особливостям інтерпретації образу Анни Ярославни, тобто аналізу конкретних художніх засобів, якими автори створюють образ. Найпершим елементом аналізу є зовнішній вимір образу Анни, який виявляється у тілесному мікротопосі у французьких та українських романах. Досліджено, що тіло Анни є інструментом пізнання світу, набуття та втрати суб'єктності. Тілесність героїні розглядається крізь призму літературної антропології, що дає змогу трактувати фізичне буття персонажа як форму реалізації його духовної суб'єктності. Аналізуються сцени кохання, страждання, втрати, небезпеки, напруги, як тіло героїні діє в них і стає проекцією внутрішніх переживань. Порівнюються деталізована тілесність у Р. Дефорж та естетизована – у Б. Можаровської та Ж. Доксуа. В. Чемерис описує тілесність героїні як зцілюючий елемент для Генріха.

Репрезентація духовних та ментальних складових через портретні характеристики підкреслює гармонійність та довершеність образу Анни в романах. Проведено аналіз зовнішності та внутрішніх якостей, серед яких провідними є: сміливість, освіченість, допитливість, милосердя, високі моральні стандарти, релігійність, емансипованість. Здійснено порівняння ідеалізації зовнішності та рис характеру героїні у французьких авторів та акценту на ментальній спорідненості з Батьківщиною і моральних орієнтирах – в українських.

У цьому ж розділі розглянуто етнографічний контекст образу героїні в романах і запропоновано розрізнення понять зовнішнього виміру декору “*parure*”, до якого відносимо одяг, архітектуру, туалет героїні, та внутрішнього виміру “*parure*”: оніричний простір та символічні елементи. Визначено, що роль одягу та декорацій є не лише декораційним обрамленням образу, а й акцентними елементами, що доповнюють та розкривають героїню для реципієнта. Окреслено контраст між багатим, освіченим Києвом та бідною, холодною Францією XI століття. Найбільш яскраво ця різниця описується у французьких романах, найменш виражена вона в романі Б. Можаровської. Оніричний вимір складає

важливе значення у романах Б. Можаровської, де героїня долає свої страхи та набуває суб'єктності, а також у романі В. Чемериса, де обоє чоловіків Анни кличуть її до себе. Символіка речей як засіб маркування “свого” і “чужого” яскраво виражена через лілію – символ королівської влади, яку пророкує Анні Б. Можаровська та на якій наголошує В. Чемерис.

У дисертаційному дослідженні виявлено, що дихотомія “свій/чужий” є базовою для моделювання образу Анни Ярославни. Встановлено, що національні стереотипи не лише конструюють колективну пам'ять, а й можуть призводити до ідеологізації та спрощення історичної постаті.

Художня інтерпретація історичних даних (походження, шлюб, регентство) залежить від національного контексту: французькі автори акцентують на екзотичності та нескореності героїні, тоді як українські – на її ідентифікаційному значенні.

У межах постколоніальних студій зафіксовано проблему русифікації образу у французькому дискурсі як наслідок впливу російських наративів. Компоненти поетики (тілесність, портрет, декор) утворюють цілісну систему, що транслює внутрішній світ і національну належність героїні. Анна постає символічним “мостом” між Руссю та Францією. У французькій літературі домінує екзотизація та сакралізація “руської королеви”, в українській – героїзація та ментальна спорідненість.

Постать Анни в сучасній літературі – це багаторівневий конструкт, що постійно реконфігурується: від конкретної історичної особи до національного символу та міжкультурного архетипу. Доведено, що інтерпретація образу Анни Ярославни є маркером національного самоусвідомлення української та французької культур і демонструє здатність літератури трансформувати національні ідентичності.

Ключові слова: інтерпретація, свій/чужий (Інший), імагологія, ідентичність, рецепція, самоідентифікація, художній образ, семантика, стереотип (етностереотип), (історичний) роман, міжкультурна комунікація, Анна Ярославна, тілесність (тіло), наратив, структурний аналіз.

ABSTRACT

Fedorniak Y. H. Interpretation of the Image of Anna Yaroslavna in Contemporary French and Ukrainian Literatures. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the field of study 03 Humanities, specialty 035 Philology. Vasyl Stefanyk Carpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2026.

The thesis provides a comprehensive comparative analysis of the artistic representation of Anna Yaroslavna in French and Ukrainian literary discourses.

The **relevance** of the research is determined by the need to reconsider cultural memory, to study interpretative models of a traditional image of historical origin, and to contribute to the decolonization of historical narratives, including the dismantling of Russified stereotypes concerning the image of the Kyivan princess and Queen of France – Anna of Kyiv.

The **aim** of the work is to identify the mechanisms of constructing the image of Anna Yaroslavna through the lens of the imagological approach (the “Self/Other” dichotomy), identity markers, and poetic means (corporeality, portraiture, ethnographic elements).

The **methodological framework** consists of research in imagology (H. Dyserinck, J. Leerssen), hermeneutics (P. Ricoeur, H.-G. Gadamer), and postcolonial studies (E. Saïd, H. Bhabha). The study is based on the analysis of works by R. Deforges, J. Doxois, P. Delorme, V. Chemerys, B. Mozharovska, I. Malkovych, and M.-C. Monchaux.

Main results and scientific novelty:

It is proven that the image of Anna is not a static biographical constant but acts as a dynamic space of interpretations where auto-images and hetero-images intertwine.

It was found that in French texts, the image is often subject to exoticization and sacralization, while simultaneously being influenced by imperial discourse (imposing a Russian identity). In Ukrainian literature, the emphasis is on spiritual continuity and a

mental connection with the Motherland. In both literatures, Anna's image is idealized and depicted with a predominantly positive connotation.

For the first time, three poetic levels of image formation have been systematically analyzed:

Corporeality: as a means of acquiring subjectivity and expressing emotional and identity transformations.

Portraiture: the combination of physical appearance with mental and spiritual traits (courage, education, religiosity, mercy).

Ethnographic discourse: the role of decor, clothing, and symbolic elements as markers of the heroine's cultural belonging or her integration into a new society.

The necessity of restoring historical justice by clearly distinguishing between Ruthenian (Rus) and Russian contexts in European, specifically French, literature is substantiated. It is determined that the most common national stereotype is attributing Russian nationality to the heroine.

Practical significance: The results can be used in courses on comparative literature, imagology, and cultural studies, as well as in the development of cultural and educational projects aimed at affirming the subjectivity of Ukraine in the European and global historical space.

The first chapter lays the foundation of the research, explaining the analysis of the perception of the Other. For this, the tools of the hermeneutics of the artistic image are employed. The process of text interpretation is viewed as a dialogue between the author and the reader. An imagological interpretation of Anna's image is formed based on the analysis of interpretative models. The image itself is treated not as a fixed fact, but as a dynamic construct. The concepts of hetero-image (the image of the Other or "foreign") and auto-image (the image of the Self or "own") are examined.

Using the universal identification mechanism "Self/Other" as the basis for analyzing the image of Anna Yaroslavna, the study explores how the "foreign" is perceived through psychoanalytic and anthropological approaches, which allow authors to demonstrate the heroine's identity. The chapter also examines how this dichotomy influences the reader's perception of Anna Yaroslavna's image. Additionally, the role of

stereotypes in simplifying the worldview and reducing the complexity of traditional images of historical origin is discussed. Special attention is paid to postcolonial studies, particularly to the way the Russian imperial discourse appropriates and manipulates the image of Anna in French literature by labeling her as “Russian”. Such simplifications are shown to be dangerous because they erase historical truth and reproduce the national cultural trauma of Ukrainians.

The second chapter focuses on the transformation of a historical figure into a literary character. In particular, it examines the traditional image of historical origin, which characterizes the representation of Anna in the analyzed novels. Historical chronicles and artifacts are compared with literary interpretations. The stages of the heroine’s life are analyzed: Kyiv (childhood and youth) – marriage to Henry (formation as queen) – regency – marriage to Raoul in historical studies by F. Delorme and the monograph by Y. Luniak, as well as in historical novels by French and Ukrainian authors.

Among the markers indicating belonging to Rus are folklore, legendary and mythological elements, the religious dimension, and the geographical attachment to Kyiv as the “own” space. The national identity of the heroine forms the basis of her image. This feature is particularly prominent in French novels, whereas Ukrainian authors tend to emphasize the heroine’s adaptation to the new conditions of the French kingdom.

The chapter also explores Anna Yaroslavna’s self-identification, shifting the focus of the research to the heroine’s internal choices. Her adaptation in France, the construction of a church as an act of self-expression, and her evolution from princess to queen are examined. In the novel by J. Dauxois, the process of the heroine’s self-identification is revealed most extensively through the use of internal dialogues and rhetorical questions.

The third chapter is devoted to the poetical features of the interpretation of Anna Yaroslavna’s image, namely the analysis of the specific artistic means used by authors to construct the character. The first element of analysis concerns the external dimension of Anna’s image, which appears through the corporeal microtopos in French and Ukrainian

novels. It is demonstrated that Anna's body functions as an instrument for understanding the world and for gaining or losing subjectivity. The heroine's corporeality is examined through the lens of literary anthropology, allowing the physical existence of the character to be interpreted as a form of realizing spiritual subjectivity. Scenes of love, suffering, loss, danger, and tension are analyzed, showing how the heroine's body acts within them and becomes a projection of her inner experiences. The detailed corporeality in the works of R. Deforges is compared with the aestheticized corporeality in the novels of B. Mozharovska and J. Dauxois. V. Chemerys depicts the heroine's corporeality as a healing element for Henry.

The representation of spiritual and mental components through portrait characteristics emphasizes the harmony and completeness of Anna's image in the novels. The study analyzes both external features and internal qualities, among which the most prominent are courage, education, curiosity, mercy, high moral standards, religiosity, and emancipation. The idealization of the heroine's appearance and character traits in French literature is contrasted with the emphasis on mental affinity with the Motherland and moral values in Ukrainian works.

The chapter also examines the ethnographic discourse of the heroine's image in the novels and proposes a distinction between the external dimension of decor "parure" (clothing, architecture, and the heroine's appearance) and the internal dimension of "parure" (the oneiric space and symbolic elements). Clothing and decor are shown not merely as decorative elements but as significant components that reveal the heroine to the reader. The study outlines the contrast between the rich and educated Kyiv and the poor, cold France of the eleventh century. This difference is most vividly depicted in French novels and least pronounced in the novel by B. Mozharovska. The oneiric dimension plays an important role in the novels of Mozharovska, where the heroine overcomes her fears and acquires subjectivity, as well as in the novel by Chemerys, where both of Anna's husbands call her to them. The symbolism of objects as markers of the "Self" and the "Other" is particularly expressed through the lily as a symbol of royal power, which is prophesied to Anna in Mozharovska's novel and emphasized by Chemerys.

The thesis concludes that the “Self/Other” dichotomy is foundational for modeling the image of Anna Yaroslavna. It is shown that national stereotypes not only construct collective memory but may also lead to the ideologization and simplification of historical figures.

The artistic interpretation of historical facts (origin, marriage, regency) depends on the national context: French authors emphasize the exoticism and resilience of the heroine, whereas Ukrainian authors stress her identificational significance.

Within the framework of postcolonial studies, the problem of the Russification of the image in French discourse is identified as a consequence of the influence of Russian narratives. The components of poetics (corporeality, portrait, decor) form an integral system that conveys the heroine’s inner world and national belonging. Anna appears as a symbolic “bridge” between Rus and France. In French literature, the dominant tendencies are the exoticization and sacralization of the “Ruthenian queen”, whereas Ukrainian literature emphasizes heroization and mental affinity.

In contemporary literature, the figure of Anna represents a multilayered construct that is constantly reconfigured: from a concrete historical personality to a national symbol and an intercultural archetype. The study demonstrates that the interpretation of Anna Yaroslavna’s image serves as a marker of the national self-awareness of Ukrainian and French cultures and reveals the capacity of literature to transform national identities.

Keywords: interpretation, Self/Other, imagology, identity, reception, self-identification, literary image, semantics, stereotype (ethnostereotype), (historical) novel, intercultural communication, Anna Yaroslavna, corporeality (body), narrative, structural analysis.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Основні публікації в наукових фахових виданнях України (категорії Б)

1. 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.

DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-3.12>

URL:

https://librepo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/11067/1/Анна_Ярославна.pdf

2. Бунзяк Я. Г. Художня репрезентація історичного образу Анни Ярославни в сучасній французькій літературі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Том 34 (73). № 3. С. 271-278.

DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/47>

URL: <https://lib-repo.pnu.edu.ua/handle/123456789/18083?locale=uk>

3. Бунзяк Я. Специфіка літературного етнообразу Анни Ярославни у романі М.-С. Monchaux “La petite princesse des neiges Anne de Kiev” та оказкованій розповіді І.Малковича “Анна Ярославна: київська князівна – королева Франції”. *Folium*. 2024. № 4. С. 55 - 61.

DOI: <https://doi.org/10.32782/folium/2024.4.7>

URL: <https://journals.pnu.if.ua/index.php/folium/article/view/69/67>

4. Федорняк Я. Семантика тілесності у образі Анни Ярославни (на основі роману Régine Deforges “Sous le ciel de Novgorod”). *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Т.2. №43. С. 179-184.

DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.43.2.30>

URL: https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/43/part_2/31.pdf

5. Федорняк Я. Г. Семіотика одягу у художньому образі Анни Київської (французький дискурс). *Вісник науки та освіти. Серія "Філологія"*. 2025. №11 (41). С.1273-1285.

DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11\(41\)-1273-1285](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11(41)-1273-1285)

URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/32921/32883>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Бунзяк Я. Самоідентифікація як основний елемент ідентичності Анни Ярославни (на основі романів Жаклін Доксуа та Режін Дефорж). *Progressive research in the modern world. Proceedings of the 5th International scientific and practical conference*. VoScience Publisher. Boston, USA. 2023. Pp. 21-27.

URL:

<https://sci-conf.com.ua/v-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-progressive-research-in-the-modern-world-1-3-02-2023-boston-ssha-arhiv/>.

2. Федорняк Я. Функціонування самоідентифікації у художньому образі Анни Ярославни у романі Régine Deforges "Sous le ciel de Novgorod". *Всеукраїнська наукова конференція молодих учених Exploring Linguistics, Literature, and Intercultural Communication (ELLIC-2025)*. Івано-Франківськ, Україна. 2025. С. 86-88.

URL:

<https://kff.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/92/2025/11/zbirnyk-ellc-2025.pdf>

3. Федорняк Я. Семіотика одягу у конструюванні образу Анни Ярославни у романі Б.Можаровської. The 13th International scientific and practical conference "Innovative directions for improving science, research and practice" (November 25-28, 2025) Krakow, Poland. International Science Group. 2025. С. 190-192.

URL:

<https://isg-konf.com/innovative-directions-for-improving-science-research-and-practice/>

4. Федорняк Я. Г. Постколоніальний вимір образу Анни Ярославни у романі Jacqueline Dauhois “Anne de Kiev, reine de France”. *Research in Science, Technology and Economics. Collection of Scientific Papers with Proceedings of the 6th International Scientific and Practical Conference*. International Scientific Unity. February 18-20, 2026, Luxembourg, Luxembourg. 298-301 p.

URL:

<https://isu-conference.com/en/archive/research-in-science-technology-and-economics-18-02-26/>

5. Федорняк Я. Г. Етнографічний вимір образу Анни Ярославни (на основі роману В. Чемериса “Анна Київська – королева Франції”). *Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference “Digital transformation of society: opportunities and challenges”*. February 17-20. Milan, Italy. 2026. Pp. 172-174.

URL:

<https://isg-konf.com/digital-transformation-of-society-opportunities-and-challenges/>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ІМАГОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ.....	24
1. 1. Герменевтика художнього образу.....	24
1. 2. Інтерпретація образу через опозицію “свій/чужий”.....	47
1. 3. Функціонування національних стереотипів у моделюванні ідентичності образу.....	65
РОЗДІЛ 2. ІДЕНТИЧНІСТЬ АННИ ЯРОСЛАВНИ У ФРАНЦУЗЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТВОРАХ.....	88
2. 1. Історичні конвергенції та авторські моделі традиційного образу Анни Ярославни.....	88
2. 2. Маркери національної ідентичності героїні як основа образу.....	119
2. 3. Самоідентифікація Анни Ярославни.....	139
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ АННИ ЯРОСЛАВНИ.....	163
3. 1. Тілесний мікротопос у французьких та українських романах.....	163
3. 2. Репрезентація духовних та ментальних складових образу Анни Ярославни через портретні характеристики.....	187
3. 3. Етнографічний дискурс образу Анни Ярославни.....	218
ВИСНОВКИ.....	243
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	251

ВСТУП

Актуальність теми та стан її наукової розробки.

Сучасні гуманітарні дослідження знаменуються зростанням інтересу до питань культурної пам'яті, національної ідентичності та уявлення Іншого в літературі. Драматичні історичні, культурні та соціальні зміни, які є наслідком глобалізаційних процесів сьогодення, спонукають до нових форм осмислення ключових культурних та історичних представників різних націй, зокрема Анни Ярославни, королеви Франції XI століття, яка є однією з найбільш важливих фігур на перетині української та європейської культурних процесів. Літературні дискурси обох країн активно переосмислюють її образ, що визначає необхідність наукового дослідження інтерпретацій образу Анни в просторі сучасної белетристики та історико-художніх реконструкцій.

Образ Анни Ярославни функціонує як традиційний образ історичного походження. Він є символом культурної пам'яті та медіатором між французькою та українською національними ідентичностями, завдяки чому дослідження його літературних інтерпретацій стає вагомим внеском у розуміння механізмів формування уявлень про “своє/чуже”. Інтерпретація образу Анни має особливе значення не лише для літературознавства, а й для ширшої культурологічної дискусії, оскільки стосується формування уявлень про Україну й українську історичну спадщину в європейському контексті. Дослідження сприяє розумінню впливу літератури на міжкультурний діалог, формування національних наративів і символічних постатей минулого в сучасному культурному, літературному та соціологічному просторах.

Образ Анни Ярославни у французьких та українських історичних романах дозволяє заповнити історичні лакуни про її життя та визначити проблематику ідентичності героїні. У художньому дискурсі різних національних традицій Анна постає як носійка культурно-ціннісних маркерів, тобто її образ виступає образом представниці “чужої” культури і водночас “своєї” для французького та українського літературних контекстів. Це спричиняє появу національних

стереотипів – від русифікованого образу “слов’янської князівни”, образу екзотичної принцеси із “диких” країв і водночас ідеалізованої та релігійно спрямованого образу у французьких текстах до акцентування на духовній традиції, ціннісних орієнтирах та самоідентифікації Анни як руської князівни в українських творах. Дослідження цих та інших стереотипів дозволяє встановити, як саме художня література формує та транслює уявлення про етнічні ідентичності.

Актуальність теми посилюється гострою потребою у відновленні історичної справедливості в умовах російсько-української війни та в розвінчанні русифікації образу Анни Київської для європейських читачів у межах постколоніальних студій.

Зіставлення сюжетно-психологічних моделей показує, що традиційний образ історичного походження постає не як стабільна біографічна константа, а як динамічний інтерпретаційний простір. Особливої уваги потребують маркери національної ідентичності (мова, релігія, культурні звичаї, топологічні чинники створення образу), які функціонують як визначальні складові образу. На цьому тлі важливим постає також питання самоідентифікації героїні, оскільки саме через її внутрішній конфлікт між двома культурними світами формується психологічна драматургія образу в кожному із досліджуваних творів.

Отже, актуальність дослідження полягає в необхідності глибокого осмислення літературних моделей інтерпретації Анни Ярославни як традиційного образу історичного походження, у якому переплітаються історична пам’ять, культурні стереотипи, механізми імагологічної репрезентації та проблематика особистісної ідентичності. Компаративний аналіз французьких і українських текстів дозволяє не лише простежити відмінності в способах художнього моделювання постаті Анни, але й виявити загальноєвропейські тенденції формування образу культурної Іншості в сучасній літературі, базуючись на французькій та українській літературних традиціях.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Проблематика дисертації відповідає профілю досліджень кафедри французької філології Карпатського національного університету імені Василя

Стефаніка в межах науково-дослідної теми “Лінгвокультурологічний та компаративний аспекти дослідження французької мови та літератури” (державний реєстраційний номер 0117U003397).

Мета дослідження полягає у всебічному аналізі та порівнянні інтерпретацій образу Анни Ярославни в сучасних французьких та українських літературах з урахуванням імагологічного підходу, зокрема дихотомії “свій/чужий”, національних стереотипів та маркерів ідентичності героїні, а також у виявленні художніх механізмів конструювання образу героїні через поетикальні засоби (тілесні, портретні, етнографічні), що формують цілісний образ героїні в компаративному аспекті.

Для реалізації мети передбачено вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати теоретико-методологічні засади імагологічної інтерпретації, визначити специфіку розуміння та смислотворення репрезентації образу Анни Ярославни;
- окреслити специфіку дихотомії “свій/чужий” у художній інтерпретації образів;
- проаналізувати французькі та українські історичні джерела про Анну Ярославну (дослідження Філіппа Делорма та Євгена Луняка) для встановлення фактологічної основи образу та її порівняння з літературною основою традиційного образу історичного походження;
- виявити маркери національної ідентичності Анни Ярославни у французьких та українських творах, а також визначити національні стереотипи і ризики, які вони несуть за собою в культурному та історичному контекстах;
- проаналізувати самоідентифікацію Анни Ярославни, простеживши динаміку внутрішнього самовизначення героїні в умовах іншого культурного середовища;
- дослідити тілесний мікротопос та специфіку портретних характеристик у поетиці образу Анни Ярославни як інструментів художньої експлікації внутрішнього світу, духовного та емоційного досвіду;

- з'ясувати семантичне наповнення етнографічного дискурсу, проаналізувавши роль декору, одягу, побуту та символіки у створенні цілісного художнього образу героїні;
- узагальнити результати аналізу та сформулювати висновки щодо специфіки інтерпретації образу Анни Ярославни в сучасній французькій та українській літературах.

Вирішення поставлених завдань потребує звернення до аналізу естетичних концептів і художніх інтерпретацій, властивих сучасним французькій та українській літературам, а також вивчення авторських підходів до висвітлення традиційного образу історичного походження.

Об'єктом дослідження є імагологічний образ Анни Ярославни у французькій та українській літературах.

Предметом дослідження є особливості імагологічної інтерпретації образу Анни Ярославни в сучасній французькій та українській літературах, зокрема художні механізми його формування через імагологічні, культурні, ментальні компоненти та ідентичність.

Матеріалом дослідження є історичні романи Régine Deforges “Під небом Новгородом” (“*Sous le ciel de Novgorod*”, 1988), Jacqueline Dauhois “Анна Київська, королева Франції” (“*Anne de Kiev, reine de France*” 2003), Валентина Чемериса “Анна Київська - королева Франції” (2016), Барбари Можаровської “Анна Київська” (2023), Marie-Claude Monchaux “Маленька снігова принцеса, Анна Київська” (“*La petite princesse des neiges, Anne de Kiev*”, 2009) та оповідь Івана Малковича “Анна Ярославна: київська князівна – королева Франції” (2023), а також історична основа дослідження: монографія Євгена Луняка “Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел” (2010) та історичне дослідження Philippe Delorme “Анна Київська. Дружина Генріха I” (2016).

Методологічна основа дисертації – Г.І. Гадамер, Е.Д. Гірш, Р. Гром'як, Й. Г. Дройзен, Р. Нич, О. Погонченкова, В. Приходько, П. Рікер, Г. Сивокінь, Л. Тарнашинська, Г. Яусс (інтерпретація); праці Г. Дізеринка, Дж. Лірсена (уявлення про Іншого), М. Брик, В. Будного, М.-Ф. Гійяра, О. Дубініної,

Ж.-М. Карре, Н. Кіор, Ж.Ле Гоффа, В. Ліппмана, Д. Наливайка, Д.-А. Пажо (імагологія), О. Бігун, Л. Самовара (міжкультурна комунікація); І. Буяра, О. Гальчук, К. Гірца, І. Девдюк, К. Мальцевої, Е. Саїда, Т. Смушак, Є. Стрілюка, Н. Ступницької, З. Фройда, К. Юнга (опозиція “свій/чужий”); А. Волкова, А. Нямцу, О. Червінської, О. Шевчук (традиційний образ історичного походження); Р. Барта, О. Гаврилів, І. Дзюби, Л. Зашкільняка, Т. Кацберта, Є. Луняка, О. Савицької, В. Якимович (національні стереотипи); Г. Бгабга, О.Гальчук, Е. Саїд, М. Фуко, Ф. Фанон (постколоніальні студії). У методологічній основі дослідження образу Анни Ярославни у компаративному вимірі ключовим є виділення трьох структурних компонентів художнього образу, які дозволяють простежити механізми його формування у французькій та українській літературах та з’ясувати його семантику.

Методи дослідження. Методологічною основою дослідження є герменевтичний підхід, який дозволяє розглядати образ Анни Ярославни як результат інтерпретаційної взаємодії історичного факту, авторської свідомості та культурного горизонту епохи. Застосування принципу герменевтичного кола уможливорює аналіз взаємозв’язку між історичним прототипом і його художніми репрезентаціями у французькій та українській літературах, а також сприяє виявленню аксіологічних трансформацій образу в синхронному й діахронному вимірах. Завдяки герменевтиці у роботі розглянуто філософський вимір інтерпретаційних трактувань образу Анни Ярославни.

Дослідження інтерпретації образу Анни Ярославни в сучасній українській та французькій літературах здійснене в руслі порівняльного літературознавства з опертям на імагологічний підхід як провідний. Імагологія дозволяє осмислити репрезентацію етнообразу, дихотомію “свій / чужий” та механізми формування національних стереотипів у художніх текстах.

У межах імагологічної методології застосовано порівняльно-типологічний підхід для виявлення спільних і відмінних рис інтерпретації образу Анни Ярославни в українській та французькій літературах, а також порівняльно-історичний підхід, зумовлений історичною реальністю постаті Анни

Київської та необхідністю врахування культурно-історичного контексту її образотворення.

Контактологічний підхід використано для аналізу міжкультурних зв'язків між Руссю та Францією, що вплинули на формування образу Анни Ярославни в художній традиції. Антропологічний та аксіологічний підходи залучено для дослідження ідентичності героїні, її ціннісних орієнтацій і моделі особистості. Дискурсивний і рецептивно-естетичний методи застосовуються під час аналізу художніх текстів з метою виявлення мовних стратегій та читацького сприйняття образу.

Наукова новизна дисертації полягає у:

- уперше здійснено цілісний компаративний аналіз інтерпретації образу Анни Ярославни в сучасній французькій та українській літературах із застосуванням імагологічного підходу;
- образ Анни Київської вперше розглянуто як поліфонічний ідентичнісний конструкт, що поєднує історичні, національні, культурні, ціннісні, гендерні та ментальні маркери;
- уперше системно проаналізовано інтерпретаційні моделі самоідентифікації Анни Ярославни та виявлено спільні й відмінні стратегії її конструювання у французькому й українському художньому дискурсі;
- виявлено закономірності трансформації образу Анни Ярославни в сучасній культурі як символу міжкультурного діалогу України та Франції;
- у межах постколоніальних студій визначено системне нав'язування російської національної ідентичності образу Анни Ярославни у французьких матеріалах дослідження;
- уперше вводяться в науковий обіг художні тексти французьких письменників, зокрема історичний роман “Anne de Kiev” Jacqueline Dauhois, Marie Claude-Monchaux “La petite princesse des neiges” та історичне дослідження Philippe Delorme “Anne de Kiev”, які доповнюють інтерпретацію образу Анни Ярославни у французькій культурі;

- запропоновано авторську модель аналізу етнографічних елементів через розмежування зовнішнього та внутрішнього вимірів “parure” (декору), де зовнішні атрибути маркують цивілізаційний розрив, а внутрішні - забезпечують духовну цілісність образу;
- здійснено деконструкцію імперських наративів у французькому літературному дискурсі: виявлено специфічні механізми ідентифікаційної підміни, що дозволяє кваліфікувати процес русифікації образу Анни Ярославни як форму культурної апропріації.

Теоретичне значення дослідження полягає в уточненні та поглибленні імагологічного підходу до аналізу традиційного історичного образу в художній літературі, зокрема через застосування понять національного стереотипу, ідентичності та самоідентифікації. Дослідження доповнює компаративні студії, пропонуючи концептуальну модель аналізу образу Анни Ярославни, що враховує історичні, культурні, ментальні та естетично-поетичні чинники її літературної інтерпретації.

Практична цінність роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані в наукових розвідках, присвячених вивченню французької та української літератури, компаративістики, культурології, імагології. Матеріали дослідження будуть корисними при створенні науково-популярних, культурно-освітніх і музейних проєктів, пов'язаних із постаттю Анни Ярославни та історією Русі та Французького королівства. Запропонована модель аналізу літературного образу історичної постаті може слугувати основою для досліджень інтерпретації традиційного образу в літературі.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною працею, у якій викладене авторське розуміння імагологічної інтерпретації образу Анни Ярославни у французькій та українській літературах.

Апробація роботи. Основні теоретичні положення та практичні результати роботи апробовані на V Міжнародній науково-практичній конференції “Progressive research in the modern world” (м.Бостон, 1-3 лютого 2023 р.), X Всеукраїнській науковій конференції молодих учених “Exploring Linguistics, Literature, and

Intercultural Communication” (ELLIC-2025) (м.Івано-Франківськ, 9 жовтня 2025 р.), XIII Міжнародній науково-практичній конференції “Innovative directions for improving science, research and practice” (м. Краків, 25 листопада 2025 р.), VI Міжнародній науково-практичній конференції “Research in Science, Technology and Economics” (Люксембург, 18-20 лютого 2026 р.), VII Міжнародній науково-практичній конференції “Digital transformation of society: opportunities and challenges” (м.Мілан, 17-20 лютого 2026 р.) та на щорічних звітних наукових конференціях викладачів, аспірантів і студентів кафедри французької філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2022р. – 2025 рр.).

Публікації. Найважливіші положення й результати дослідження висвітлено у 10 публікаціях, з яких 5 у затверджених наукових фахових виданнях України (одна стаття у співавторстві з науковим керівником Яцків Н.Я.), 5 – тези міжнародних наукових конференцій.

Структура й обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (264 позиції). Загальний обсяг дисертації – 280 сторінок, основний текст – 235 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІМАГОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

1. 1. Герменевтика художнього образу

Імагологічний аналіз художнього образу неминуче спирається на герменевтичне розуміння, адже образ Іншого постає як інтерпретована культурна конструкція. У цьому сенсі герменевтика надає імагології методологічний інструментарій для прочитання національних та традиційних образів у їхній історичній, ідеологічній та символічній зумовленості.

Тож розглянемо спершу саме визначення терміну “інтерпретація” в літературознавчому словнику: “інтерпретація (лат. *interpretatio* – тлумачення, роз’яснення) – дослідницька діяльність, пов’язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку”. Інтерпретація тісно пов’язується із герменевтикою, а остання отримує визначення теорії будь-якої інтерпретації як всеохопної науки про “мистецтво розуміння” [110, с. 308].

Якщо заглибитись у дослідження герменевтики, варто розглянути різні підходи до її концепції.

Йоган Густав Дройзен вважав інтерпретацію актом історичного розуміння, який протиставляється поясненню, а саму історичну інтерпретацію – основою всіх гуманітарних наук [222]. Сенс постає в історичному контексті та передбачає осмислення, що будується на системі “помноження кіл”. Дослідник виділяє *прагматичну інтерпретацію*, що відтворює минуле через логічний аналіз фактів і матеріальних “залишків”, виявляючи причинно-наслідкові зв’язки. *Інтерпретацію умов*, яка реконструює ймовірні обставини подій, поєднуючи відбиті в джерелах просторово-часові параметри з логічними висновками, щоб показати явище як процес у певному просторі та часі. *Психологічну інтерпретацію*, що розкриває мотиви людей, допомагаючи зрозуміти глибину соціальних явищ через пізнання психіки учасників історії. *Інтерпретацію ідей*, яка досліджує соціально-історичні

цінності та морально-етичну структуру людини, показуючи зв'язок між “світом навколо” та “світом усередині” і визначаючи хід подій через рух моральних сил, що виникають із колективної діяльності [49, с. 25].

Філософська герменевтика Ганса Георга Гадамера має на меті “прокладення мостів крізь суспільний чи історичний простір, який ізолює один дух від іншого” [38, с. 7]. За Г. Гадамером, розуміння трактується як онтологічний процес, що охоплює розуміння – тлумачення – застосування; смисл виникає у взаємодії тексту та інтерпретатора [39, с. 316]. Звідси витікає, зокрема, теорія міжкультурної комунікації, яка займає важливе місце в імагологічних дослідженнях.

Ерік Дональд Гірш звертається до інтенціонально-авторської герменевтики. Смисл тексту ототожнюється з авторською інтенцією; правильна інтерпретація передбачає її реконструкцію, з урахуванням свідомих і підсвідомих намірів автора [235]. Про інтенцію автора говорить також Фрідріх Шляермахер, який є автором класичної (філологічної) герменевтики. Вона зосереджується на інтенції автора та аналізі мовних, стилістичних і психологічних аспектів тексту. Герменевтика, за Ф.Шляермахером, поєднує граматичне та психологічне тлумачення [49, с. 16].

Біблійна (теологічна) герменевтика Поля Рікера характеризується релігійним типом мислення [49, с. 50]. Згідно із дослідником, герменевтика – це інтерпретація явищ буття. П.Рікер створив концепцію “архітектури смислу”, за якою перший вербальний смисл націлює на інший або ж інші “переносні”, а багатозначність смислів дослідник запропонував називати “символізмом” [49, с. 48]. Згодом П.Рікер у філософській рефлексії започатковує “герменевтику символів”, яка орієнтується на багатозначність символу [49, с. 55].

Герменевтичні дослідження спираються також на антропологічний метод. Антропологічна літературна критика, що розглядає процеси творення, поширення та рецепції літератури в межах соціальних конвенцій і культурних практик людських спільнот, позиціонується як методологія міжкультурної інтерпретації. Водночас у науковому дискурсі вона зазнала критичного переосмислення, оскільки виявила свою залученість до утвердження глобального домінування нормативів західної культури, зокрема ідеологем патріархату та імперіалізму.

Антропологічний метод сприйняття літературного твору осмислюється як процес творення нових культурних смислів і постає формою унікального людського досвіду. Акт читання актуалізує раніше накопичені реципієнтом знання, інтелектуальні та емоційні переживання, інтегруючи їх із досвідом взаємодії з новим художнім текстом. У результаті відбувається не лише засвоєння культурного досвіду, але й процес самоідентифікації читача – своєрідне нарративне самоконструювання через інтерпретацію створеного автором художнього світу, осмислення подій і образів персонажів, формування власного ставлення до них, а також утвердження або трансформацію особистої системи цінностей [100, с. 24]. Тому літературознавча антропологія спрямовує учасників літературного процесу на розуміння художнього твору як феномена, що стимулює реципієнта до так званого “набуття себе-досвіду” за термінологією Л. Тарнашинської [173, с. 48]. Такої ж думки притримується Ірина Кропивко. Дослідниця підсумовує важливість антропологічного методу в інтерпретаційних процесах зазначаючи, що інтерпретаційна діяльність читача виступає вузловим елементом, що поєднує процеси створення літературного твору та його рецепції. Інтерпретаційна діяльність реципієнта є водночас закладеною у структурі самого тексту й реалізованою в спосіб, зумовлений індивідуальним читацьким досвідом. Інтерпретація, яка розгортається під час прочитання й продовжується після нього, ініціює тривалий процес читацької саморефлексії. Літературознавча антропологія дає змогу розглядати автора, реципієнта та критика як повноправних культурних суб’єктів сучасного літературного простору, а також простежити способи репрезентації образу сучасної людини в художньому тексті. У межах цього підходу стає можливим аналіз механізмів формування зазначеного образу у свідомості читача та авторських стратегій, спрямованих на конструювання естетичних засад рецепції твору, розширення інтерпретаційного горизонту й, відповідно, вплив на процес особистісного становлення реципієнта [100, с. 24].

Отже, у межах цих підходів чітко окреслилися дві полярні тенденції, між якими постає третя, проміжна, як зазначається в літературному словнику. Перша – об’єктивістська (редукційна) – ґрунтується на переконанні, що головним є

значення, закладене автором у літературний твір або його первісний смисл, який може бути інтерсуб'єктивно пізнаним. Друга – суб'єктивістська – виходить з релятивності смислу тексту: не текст визначає інтерпретацію, а інтерпретація постає як продовження самого тексту. Третя – раціональна – трактує значення художнього твору як результат діалогу або інтеракції між текстом і реципієнтом [110, с. 308].

Інтерпретація образу героїні в романах актуалізується в імагологічному дискурсі. Імагологія є важливою складовою інтерпретаційних процесів, зокрема, коли це стосується такого багатогранного образу як образ Анни Ярославни.

Термін “імагологія” охоплює багато галузей у літературних дослідженнях, але його витoki сягають соціологічних складових.

Формування імагології як наукової дисципліни в другій половині ХХ століття часто пов'язується з діяльністю французької історичної школи “Анналів”, до якої входили такі видатні історики та історіографи, як М. Беллер [238], Марк Блок [210], Фернан Бродель [211], Люсьєн Февр, Жак Ле Гофф [243] та інші. Ґрунтуючись на концепції загального опису “іншого в культурі”, школа “Анналів” визначила низку проблем, які сьогодні можна вважати імагологічними за своєю суттю, зокрема: національна картина світу, суспільна свідомість, менталітет націй і народів, спосіб їхнього життя, а також історичні трансформації уявлень і систем цінностей з плином часу [123, с. 93].

Досліджуючи школу “Анналів”, медієвіст Ж. Ле Гофф звертав увагу на відтворення світу уяви середньовічної людини, завдяки якому можлива правильна інтерпретація відповідної історичної епохи. Ж. Ле Гофф присвятив одну зі своїх праць, творенню образів та чудес. У цій роботі історик чітко відмежовує сферу імажинарного від уявлень, ідеологій та символіки. Його дослідження презентує імажинарне, яке виступає простором образів, що, виходячи з ментальності й чуттєвого сприйняття культури, впливають на суспільні думки та дії, уявне не обмежується лише стереотипами [103, с. 9].

У соціології термін “імагологія” вперше з'явився завдяки Волтеру Ліппману у 1922 р. Наука перебувала довгий час у полі негативізму та критикувалась, проте

стала популярною теорією саме у галузях соціогуманітаристики [101, с. 2]. В. Ліппман цікавився перш за все формуванням стереотипів як загальної суспільної думки, що проєктує його дослідження до проблеми соціології [247].

Уперше літературна імагологія, яка має на меті дослідити саме етнічні образи, якими є літературні репрезентації інших національних культур, з'являється у французькому літературознавстві в 40-50-х роках ХХ століття. Першопроходцями в дослідженні літературної імагології можна назвати французьких літературознавців Жан-Марі Карре і Маріус Франсуа Гійяр. Власне, варто згадати про те, що літературна компаративістика (*la littérature comparée*) входить у наукове поле дослідженням завдяки роботі цих двох французів. Ж.-М. Карре у своїй роботі “*Les écrivains français et le mirage allemand*” опублікованій у 1947 р. дослідив, як у французькій літературі протягом кінця ХІХ – першої половини ХХ століття формувався образ Німеччини [217]. Ж.-М. Карре уточнив визначення імагології як методу аналізу елементів інших національних культур, які через процес рецепції засвоюються, змінюються та утворюють специфічні образи. Він не лише досліджував факти рецепції німецької літератури у французькій, але й визначав помилкові уявлення, що проявлялися в образах “чужого” у літературних творах про Німеччину французьких авторів. Таким чином, Карре досяг значних результатів у вивченні стійких образів “іншості”, “інакшості”, “стороннього” та “чужого”. Тому його праця може вважатися одним з перших літературознавчих досліджень у сфері літературної імагології [262, с. 30].

М.-Ф. Гіяр поглибив ідеї свого наставника Ж.-М. Карре, підтвердивши необхідність застосування ключових концептів імагології в порівняльному літературознавстві. Якщо розглядати “*Les écrivains français et le mirage allemand*” як практичне дослідження у сфері імагології, то праця М.-Ф. Гіяра “*La littérature comparée*”, опублікована в 1951 р. є першим теоретичним дослідженням, де в спеціальному розділі “*L'étranger tel qu'on le voit*” розглядається основна проблема імагології – сприйняття інших народів. Гіяр вважав, що перспективним напрямком у літературознавстві є вивчення шляхів формування великих міфів про інші народи та нації в індивідуальному і колективному сприйнятті. Він трактував ці

міфологеми як уявні спільноти, що відповідають сучасним ментальним патернам [230].

Літературна імагологія у своєму розвитку зазнала нищівної критики. Рене Веллек розкритикував імагологію з позиції неокритицизму. Він відмовився визнати імагологію науковою дисципліною, адже не вбачав суттєвих відмінностей між нею та етнопсихологією. Учений визначив правильним підходом дослідження імагології наявність естетичної проблематики, а не національні, соціологічні та етнопсихологічні аспекти. Власні трактування Р. Веллек опублікував у відомій роботі “Криза компаративістики” та вважав імагологію формою соціології і зовсім не пов’язував її із літературотворчою галуззю [32, с. 115]. Дж. Лірсен спростував це твердження Р. Веллека, визначивши метою імагології не розуміння суспільства, а розуміння дискурсу репрезентації [109, с. 370].

Проте з 1980-х років імагологія привертає увагу багатьох дослідників. Методологія її дослідження виводить компаративістику у сферу вивчення міжкультурних взаємин. Особливо активно імагологія розвивалась у Франції та Німеччині, найбільш відомі імагологічні школи очолили Даніель-Анрі Пажо [254] та Гуго Дізеринк, [223; 224; 225] відповідно.

Перший опирався у своїх дослідженнях на оновлену “*psychologie du peuple*” (національну психологію) [143]. Він цікавиться перш за все взаємними культурними уявленнями народів, образами певного етносу в літературі та свідомості іншого народу (“Образи португальців у французькій літературі”, 1971), етнічними стереотипами в масовій літературі (“Від культурних уявлень до політичного міфу – Пригоди Галла Астерікса”, 1979), відображенням національної психології в компаративістиці (“Перспектива дослідження у порівняльному літературознавстві: культурні уявлення”, 1981; “Міфи, образи, репрезентації”, 1985; “Від культурних уявлень до уявного”, 1989). Пажо виділяє імагологічну проблематику як одну з основних у сучасній теорії літератури [254]. Загалом, він вважає, що літературна імагологія займається вивченням саме образів іноземця. Д. А. Пажо робить висновок, що саме дослідник-компаративіст здатен достатньо розлого відновити “справжню картину думок і ментальних настроїв тієї чи іншої

епохи, суспільства” [143, с. 406]. Література відіграє важливу роль у змалюванні картини думок іншого суспільства, бо саме вона виступає “потужним індикатором ідей і нашарувань, що пронизують, структурують соціум”. Вивчення образу, за Д.-А. Пажо, - це перш за все визначення його утворення, передача і те, що єднає його з іншим образом або оригіналом. Можна провести паралель між імагологією та історією ідей ментальності. Таким чином, “образ іноземця постає вторинним щодо систем ідей чи ідеологій, що встановилася між двома країнами або двома культурами, ба навіть у середовищі однієї і тієї самої культури. Інший просто дає нам змогу мислити по-іншому” [143, с. 401].

Г. Дізеринк, бельгійський компаративіст, зазначає, що імагологія “не лише стала врешті-решт дослідницькою галуззю *par excellence* всього порівняльного літературознавства, а й спеціальною ділянкою, що обіцяє збудувати міст до інших гуманітарних галузей” [223]. Дослідник зосереджується на літературних та культурних образах, що виникають у різні історичні епохи. Однією з його головних ідей є “міражі” – спотворені національні образи, що формуються в процесі культурного сприйняття та взаємодії. Дізеринк підкреслює, що такі образи важко проігнорувати при аналізі певних літературних і культурних явищ. Саме він чітко визначив основні поняття та завдання імагології. Як компаративна дисципліна, що зосереджується на вивченні колективних уявлень про інші етноси та культури, вона відкриває широкий спектр досліджень, що базуються на психологічному підґрунті національних конфліктів та міжкультурних відносин. Визначаючи нові напрямки для досліджень імагології, Г. Дізеринк виводить її на рівень міждисциплінарної наукової галузі компаративістики. У праці “До проблеми образів і міражів” (“*Zum Problem der images und mirages*”, 1966), яку можна вважати маніфестом імагології, Г. Дізеринк виступає на противагу вищезгаданої роботи Р. Веллека і створює прецедент для полеміки. У своїй статті Г. Дізеринк послідовно захищає концепцію дослідження “міражів” – спотворених національних образів, вказуючи на те, що традиційні, здебільшого естетичні методи літературознавства є недостатніми без інтеграції методологій психології та соціології. Г. Дізеринк підкреслює, що “міражі”, притаманні певним літературним

епохам, таким як романтизм і література ХХ століття, є невід'ємною частиною аналізу і не можуть бути проігноровані. Г. Дізеринк також вважав, що дослідження інших образів культур та народів, які спостерігаються в літературних творах, репрезентують не так ментальні патерни, а деякі дискурсивні конструкції, які фіксують моделі національної ідентифікації [225, с. 6].

О. Дубініна наголошує на найважливішій ідеї в підході Г. Дізеринка, яка полягає в тому, що образи, пов'язані з проявами національного характеру та ідентичності, не слід розглядати як ментальні уявлення, сформовані націями стосовно інших націй. Вони виступають як вербально виражені конструкти, що формуються та існують у межах спільнот [72, с. 79]. Тобто, Г. Дізеринк підкреслює концептуальну відмінність між ментальними уявленнями та вербальними конструктами, що функціонують у соціальному середовищі.

У той же час, у Нідерландах (Амстердам) виходить серійне видання “*Studia Imagologica*” під керівництвом Г. Дізеринка та Джоєпа Лірсена. Видання славиться своєю мультидисциплінарністю, зокрема зустрічаються теми, присвячені вивченню культурної ідентичності, міжнаціонального сприймання і національних образів у літературному дискурсі. “*Studia Imagologica*” є однією з провідних робіт у цій сфері, яка систематично досліджує питання культурних образів, національної ідентичності та взаємних уявлень різних націй і етносів. Таке глибоке дослідження – це спроба систематизувати ці підходи, об'єднуючи різні теоретичні рамки, щоб зрозуміти, як формуються й поширюються національні образи, а також, яку роль вони відіграють у процесах міжкультурної комунікації. Дж. Лірсен, один із провідних європейських імагологів, зосередив увагу на дослідженні європейських культурних стереотипів та національних образів, зокрема він аналізує процеси їх виникнення в історичному контексті. Дж. Лірсен розробив концептуальні моделі імагологічного аналізу, які допомагають зрозуміти складні взаємозв'язки між національною ідентичністю та зовнішнім культурним сприйняттям [244]. Імагологічний аналіз передбачає не лише дослідження стереотипів і кліше, але й розуміння складних процесів культурної ідентифікації та іншування [223].

Дж. Лірсен і Г. Дізеринк підкреслюють важливість вивчення того, як формуються уявлення про Іншого на рівні літератури, медіа, політики й щоденного мовлення. Однією з ключових тем їх спільної роботи є аналіз того, як національні образи вербалізуються через мову та літературу. Ідея полягає в тому, що такі образи не є виключно ментальними репрезентаціями, але виступають як культурні конструкти, що формуються і передаються через мову. Досліджується також, як ці вербальні образи впливають на міжкультурне сприйняття і як вони можуть бути спотвореними, що призводить до утворення “міражів” – фальшивих або перебільшених уявлень про інші нації. Важливим аспектом роботи є вивчення того, як історичні події, політичні конфлікти та культурні взаємодії впливають на створення образів інших націй. Наприклад, у літературі романтизму та ХХ століття особливо помітно, як відбувалася взаємодія між уявленнями про національні ідентичності в умовах швидких соціальних змін. Дослідження Дж. Лірсена та Г. Дізеринка сприяли подальшому розвитку імагології як самостійної галузі дослідження, яка має практичне значення для розуміння міжкультурних комунікацій та глобалізованого світу. Її сміливо можна назвати фундаментальною працею, яка поєднує теоретичний аналіз з емпіричними дослідженнями культурних образів та стереотипів. Робота підкреслює важливість розуміння вербалізованих національних образів для кращого усвідомлення складних процесів культурної взаємодії та сприйняття.

Досліджуючи термін імагології, Дж. Лірсен точно описав досвід попередніх дослідників, висвітливши їх у 11 змістовних пунктах. Дослідник стверджує, що в межах імагологічного підходу національні образи розглядаються не як відображення реальних суспільств чи колективних ідентичностей, а як текстуальні тропи та дискурсивні репрезентації, що формуються в культурному та історичному контекстах. Завдання імаголога полягає не у верифікації “істинних” рис народу, а у вивченні самообразів і гетерообразів, способів їхнього конструювання в тексті, їхньої інтертекстуальності, жанрової та поетичної обумовленості. Національні характеристики постають у вигляді уявного дискурсу, який створює морально-психологічні пояснення відмінностей і може проявлятися у вигляді

“імагем”, тобто глибинних, часто контрастних структур. Ефективний імагологічний аналіз потребує уваги до історичного контексту, прагматично-функціонального призначення тексту та рецепції образу, а також компаративного виміру, адже національні тропи стають більш зрозумілими лише в ширших міжкультурних координатах. Такий підхід дозволяє досліджувати не нації як соціальні реальності, а способи їхнього уявлення й моделювання в літературі [109, с. 374].

Українські дослідження імагології яскраво репрезентовані науковим доробком Дмитра Наливайка. У ґрунтовній роботі “Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.”[126] докладно досліджено закордонну рецепцію України, її історичного та культурного розвитку [129]. Важливою публікацією для української компаративістичної науки є перша в Україні теоретична розвідка із цієї дослідної галузі “Літературна імагологія: Предмет і стратегії”[125]. Дослідження Д. Наливайка зумовлені актуалізацією прагнення становлення ідентичності як національної, так і етнокультурної. У цей час також активізуються міжнаціональні культурні та літературні зв’язки. Дослідник наголошує на тому, що предметом дослідження імагологічних студій є “національні образи країн та народів, що склалися в інших народів у певну історичну епоху (чи епохи)” [126, с. 6].

Ще однією представницею в дослідженнях літературної імагології є Наталія Кіор. Дослідниця вважає, що сучасна літературна імагологія, зберігаючи увагу до літературної образності, сфокусувалася на аналізі особливостей конструювання національних образів етнічних груп [91, с. 291]. Проте літературна імагологія, на наш погляд, не концентрується лише на національних образах, вона вивчає елементи, що формують ці образи, визначає їхній вплив на форму і зміст, отже, залежить і від інших чинників (культурних, історичних, психологічних, економічних, тощо). Літературна імагологія не протиставляється іншим галузям науки, вона працює з ними в синергії, підтримуючи таким чином свій міждисциплінарний статус. Як зазначала Н. Кіор, літературна імагологія фокусується на дослідженні етнічних образів крізь призму літературної

образності. Власне етнічні образи утворюються у певній національній свідомості та відбиваються у літературі. Їх можна назвати інтегрованими образами або ж соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною тривкістю, але не залишаються сталими [125, с. 91].

Варто згадати наукові розвідки Наталії Ступницької, яка називає імагологію міждисциплінарною галуззю, що ґрунтується на матеріалах мови, культури, мистецтва, літератури й фольклору, а також на результатах семіотичних, етнолінгвістичних, культурологічних та історичних досліджень. Узагальнюючи ці дані, вона формує цілісну парадигму інтерпретації образу “іншого” в межах національної свідомості. Дослідниця також розділяє історичну імагологію та художню. Перша - опирається на матеріал з високим рівнем достовірності. Друга ж може повністю відтворити атмосферу людських відносин, менталітет і характер, мовленнєві особливості та стереотипи, що сформувалися в певному національному чи соціальному середовищі [171, с. 196]. Для нашого дослідження важливою є саме художня імагологія. Попри те, що матеріалом для дослідження слугують історичні романи, образ Анни у творах супроводжується художньою інтенцією авторів.

Міждисциплінарність терміну визначає також Василь Будний: імагологія (imagology чи image studies англійською, imagologie французькою і німецькою) – це розгалужена система споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти тих образів, за посередництвом яких учасники спілкування уявляють самі себе й партнера [22, с. 52]. Часто цей термін застосовують у широкому значенні при вивченні функціонування іміджів у напрямках політичної реклами або ж комерційного маркетингу.

Важливими компаративними українськими дослідженнями є наукові розвідки В.Матвіїшина. До прикладу, дослідження В.Матвіїшина, І. Девдюк та Н.Яцків містять ґрунтовні та структуровані описи становлення французької компаративістики, яка є найпродуктивнішою серед тих, що дотримувалися метафізичної методологічної позиції порівняльно-історичного літературознавства.

Ця позиція ґрунтувалася на уявленні, що літературні твори та літературний процес мають реальне позасуб'єктне існування [118]. Якщо порівнювати французьку та українську літератури, у чому полягає суть дисертаційного дослідження, варто також згадати про внесок В. Матвіїшина, який у своїй монографії дослідив різні форми взаємодії українських та французьких митців слова в ХІХ – на початку ХХ століття. Автор зосередив увагу на перекладацькій діяльності українських письменників, філософів і науковців, а також на специфіці рецепції та популяризації творів французької літератури в українському культурному середовищі [матвіїшин укр-фр зв]. У монографії “Український європеїзм” автор наголошує на тяглоті стосунків України та Європи [116]. Дослідження Анни Ярославни теж підтверджує тісний зв'язок України із європейською спільнотою, який розпочався ще у добу Середньовіччя.

Українські наукові розвідки в питаннях літературної компаративістики здійснювали також О. Бровко [18; 19], В. Якимович. Остання наголошує на контекстуальності літературного етнообразу, який презентує не просто героя, а описує його національну ідентичність [203].

Попри історичний контекст імагології, не варто вважати предметом дослідження тільки минуле. Безперечно, досліджувані літературні тексти є фактами минулого, проте літературна імагологія дозволяє зрозуміти і відслідкувати зв'язки, механізми і закони відображення певного образу, національного характеру та структури стереотипів для перенесення досліджуваної проблематики на майбутнє.

Поняття імагології є багатогранним і різношаровим, його можна розглядати під різними кутами. Зокрема, існує лінгвістична імагологія або ж лінгвоімагологія. Як зазначає у своєму дослідженні М. Брик, лінгвоімагологія вивчає, як одна культура сприймає іншу, а також процес вербалізації образів, що виникають внаслідок їхніх взаємодій та контактів [17, с. 30]. Лінгвоімагологія виникла на перетині різних мовознавчих дисциплін, і її тісний зв'язок з ними чітко простежується. Мета, завдання та термінологічна основа лінгвоімагології свідчать про її тісний зв'язок із лінгвокультурологією [17, с. 31]. Проблема дослідження

мовної репрезентації чужих або інших національних культур є однією з найактуальніших у сучасній лінгвістичній імагології. Основним об'єктом її вивчення виступає вербалізація образу конкретного етносу чи країни у свідомості іншої нації. За визначенням М. Брик, образ країни – це “індивідуальне ментально-культурне утворення, що опосередковує уявлення про певну країну та її культуру, уміщує як загальнолюдські, так і індивідуальні особливості його творця, реалізується засобами мови, може супроводжуватись авторською оцінкою та емоційно впливати на адресата” [17, с. 37]. Лінгвоімагологія вивчає вербалізацію образів, які утворюються в результаті взаємодії двох різних культур. Вона є продовженням міжкультурної комунікації і вивчає вже самий результат цієї взаємодії – як образи втілюються в мові.

Також імагологію можна вважати міжкультурною комунікацією, адже вона протиставляє “своє/чуже” та допомагає зрозуміти національну ідентичність тих чи інших представників. Саме значення культури включає в себе безперервний діалог, однак феномен його поняття полягає у тому, що цей діалог розвивається лише тоді, коли його учасники звертаються до чужих досвідів. Через глобалізаційну епоху ми спостерігаємо поєднання та взаємодію різних культур. Це явище можна назвати міжкультурною комунікацією. Особливістю такого типу комунікації є приналежність адресата та адресанта до різних етнічних середовищ [259, с. 15]. Звідси можемо зробити висновок, що імагологічні дослідження потребують міжкультурної комунікації і без неї не можуть функціонувати. Сам термін “міжкультурна комунікація” з’явився в 70-х роках, у дослідженні Р. Портера та Л. Самовара “Комунікація між культурами”. Учені стали основоположниками дослідження міжкультурної комунікації, теорія якої співставляє культурні особливості різних народів. Однак цим займається не лише вона, до цих наук можна також віднести культурологію, етнологію, порівняльне літературознавство, лінгвістику та інші. В українському науковому світі найбільш ґрунтовно теоретичною можна вважати роботу Д.Наливайка “Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу” [127]. У

1998 р., через 10 років після попереднього дослідження у цій сфері, з'явилася робота “Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст.” [126].

За О. Бігун, імагологічний підхід у дослідженні тексту дає змогу простежити, як вербально-текстуальні образи формують у реципієнта певні уявлення про інші культури та моделі комунікації. На підсвідомому рівні текст активізує низку культурних “Я”, сконструйованих авторською свідомістю, які постають як самостійні суб'єкти міжкультурного діалогу. Водночас твір відтворює й запускає для реципієнта систему культурних кодів, що впливають на його сприйняття Іншого та на формування уявлень про межі й можливості міжкультурної взаємодії [8].

М. Брик у своєму дослідженні лінгвоімагології вказує важливу категорію міжкультурної комунікації – етнічну мовну свідомість [17, с. 30]. Проте одностайного визначення цього терміну досі немає. Для того щоб краще зрозуміти даний термін, звертаємося до роботи О. Куцос, яка стверджує, що є 8 смислових компонентів, що так чи інакше характеризують сутність поняття “мовна свідомість”: 1) когнітивний; 2) лінгвістичний; 3) комунікативний; 4) культурний; 5) етнічний; 6) історичний; 7) соціальний; 8) психологічний [102, с. 39]. Для нашого дослідження важливим є етнічний компонент, що складається із наступних визначень: “1) національна самоідентифікація особистості; 2) універсальний спосіб єднання етносу; 3) етнічно детермінований взаємовплив мови, культури та мислення; 4) моделі мислення різних народів; 5) етнічна детермінованість свідомості; 6) спосіб відображення дійсності народом, який говорить цією мовою; 7) особливості національної культури та національної психології; 8) національний образ світу; 9) об'єднання в етнічну спільноту через концепти; 10) етнічний досвід пізнання; 11) формування національної (само)свідомості людини та соціуму” [102, с. 40]. Поняття етнічної мовної свідомості є необхідним для дослідження елементів образу Анни Ярославни, а саме її мови, значення мов у конструюванні образу героїні. О. Куцос також пропонує авторське визначення мовної свідомості: “це опосередкована культурою когнітивна свідомість, що забезпечує механізми оперування мовою”. Як результат даного визначення, можна вважати мовну

свідомість, як культурно обумовлений феномен, що містить також соціально та національно зумовлені характеристики [102, с. 41].

Отже, імагологія започаткувала вивчення ментальних моделей, що слугують основою національної ідентичності та самоідентифікації тієї чи іншої нації, та їх об'єктивацію в літературі. Як висновок, імагологія – це наукова дисципліна, що вивчає образи “інших” націй, культур і країн, які є чужорідними для суб'єкта, що їх сприймає. У цьому контексті “чужий” розглядається як стереотип, що сформувався в національній свідомості, який представляє узагальнений і емоційно забарвлений образ іншого. Ці стереотипи є результатом національно-історичних умов, у яких вони виникли. Тобто, імагологія не тільки досліджує уявлення про “чужого”, але й через аналіз рецепції й оцінки цих образів дає змогу краще зрозуміти сам сприймаючий суб'єкт, його національну свідомість і систему цінностей [17, с. 29].

Природно, що предметом дослідження імагології виступає образ. Тож варто розглянути загальне визначення цього терміну.

Образ є важливим елементом сприйняття. Розглянемо цей термін спершу більш узагальнено. Саме питання “що таке образ?” Мітчелл розділяє на п'ять семантичних категорій:

- графічна – картини, статуї, дизайн;
- оптична – дзеркала та проєкції;
- сприйняття – сприйняття органами чуття, зовнішній вигляд, “види”;
- ментальна – ідеї, сни, спогади, фантазії;
- вербальна – описи, метафори [7, с. 377] .

Образ Анни Ярославни ми можемо простежувати в усіх категоріях, у картинах, він проєктується оптично, сприймається за зовнішнім виглядом і визначається метафорично, проте найбільш цікава і важлива сфера дослідження – літературні твори, бо це ментальні уявлення та ідеї авторів, які допомагають зрозуміти суть сприйняття образу іншими народами. Когнітивні науки називають такі образи “внутрішніми зображеннями” або ж “зображеннями в розумі чи душі”. Варто зазначити, що літературний аналіз не покладається на філософські чи психологічні дослідження “внутрішніх зображень”, осередком його дослідження є

вербально та текстуально кодифіковані образи. Саме тому правдивість, або ж емпірична модель такого образу, ставиться під сумнів. Образ постає ментальним силуетом іншого, який неодмінно визначається певними рисами сім'ї, групи, народу чи раси. Культурні відмінності при зображенні образу Іншого утворюють позитивні або негативні судження та образи [7, с. 378]. У той же час, валоризація Іншого є безпосереднім відображенням власного погляду, себе самого.

Літературний образ, як зазначав Д.-А. Пажо, є “ансамблем ідей про іншого, взятих у процесі “літературизації” і водночас соціалізації”[143, с. 398]. Таке сприйняття літературного образу спонукає досліджувати не лише сам літературний текст, а й умови його появи та розповсюдження. Д.-А. Пажо пропонує таке визначення образу: “... образ – це літературний або не літературний вислів, символ різниці між двома рівнями культурної реальності” [143, с. 399]. Образ виступає засобом відтворення культурної реальності, через який індивід або група людей формує, передає та поширює інший культурний чи ідеологічний простір у контексті свого власного культурного або ідеологічного середовища. Соціальні уявлення містять у собі проблематику глибокої бінарності: протиставлення ідентичності та несхожості. Парадокс полягає в тому, що термін “несхожість” розглядається протилежним до “ідентичності” і водночас додатковим до неї. Досліджуючи працю Д.-А. Пажо, ми звернули увагу, що французький дослідник, як і його колеги, а також сучасні імагологи, не ототожнює літературний образ із реальністю. Він наголошує, що образ не є аналогом реальності [143, с. 400]. Вивчати образ, за Д.-А. Пажо, “це знати, що його утворює, що передає, якою є його справжня сутність, а у випадках, коли таке можливо, – що поєднує його з іншим образом або ж оригіналом” [143, с.400]. Спираючись на всі зазначені вище факти, ми розглядаємо в дослідженні образ Анни Ярославни саме в літературних творах, не вважаємо її достовірною емпіричною моделлю постаті Анни Ярославни, проте, провівши певні паралелі з історичним контекстом, цікаво буде визначити різницю між літературним образом та історичною данністю.

Уніфікувати поняття образу – неможливе завдання, зважаючи на різноманіття трактувань терміну. З. Алієва зазначає, що терміни “образ” і

“образність” належать до найбільш уживаних, але водночас і найменш чітко визначених у літературознавстві. Їх використовують у багатьох різних контекстах, що значно ускладнює раціональне та системне осмислення й коректне застосування цих понять [2, с. 4].

Різні терміни на позначення художнього образу знаходимо у дослідженні Ірини Пупурс, яка вживає у своїй роботі про імагологічний метод термін “імаго”. Окрім останнього, можна зустріти також: “імідж або національний імідж” (англійський варіант), “образ або національний образ”, “гетероімідж”(“гетерообраз”, “чужорідний образ” = Інше = Чуже в рідному письменстві), “автоімідж” (“втообраз”, “власний національний образ” = Своє = Рідне в інонаціональній літературі), “етнокультурний імідж”, “етнообраз або літературний етнообраз”, “імагологічний образ”, “геокультурне імаго” [149, с. 63]. Всі ці терміни є синонімічними, проте у дослідженні образу Анни Ярославни доцільним вважаємо використання терміну “традиційного літературного етнообразу, історичного походження”.

Під поняттям літературно-художнього образу розуміємо: “естетична категорія, що характеризує особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; сформований фантазією письменника світ, тією чи іншою мірою співвідносний зі світом реальним на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та ін. явищ” [110, с. 416].

Д. Наливайко визначає імагологічний образ як “ансамбль уявлень та ідей про Іншого, не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних. Він аж ніяк не є фотографічним відбиттям Іншого/Чужого, за ним стоїть, і в нього інкорпорується автор зі своєю суб’єктивністю, зі своєю ідеологією й ангажованістю, який не просто розгортає образ, а й експлікує його” [124, с. 95].

Цікавим феноменом для дослідження є також ототожнення мови і образу. За Д.-А. Пажо, образ Іншого є своєрідною мовою, якою Я розмовляю зі світом, адже образ Іншого розкриває ті стосунки, які Я встановив зі світом [143, с. 401]. Для підкреслення співвідношення мови та образу, варто зазначити елементи

визначення сутності мови Емілія Бенвеніста та зіставити їх із побудовою образу: образ містить у собі якесь висловлювання; він утворений чітко виокремленими єдностями, кожна з яких є знаком; образ відсилає до всіх членів певної спільноти та забезпечує можливість міжособистісного спілкування [143, с. 402]. Серед усіх видів мовлення, які суспільство використовує для спілкування та осмислення себе, лише образ здатний накопичувати міжетнічні та міжкультурні стосунки. Він допомагає встановлювати зв'язок між суспільством, яке аналізує, і тим, яке стає об'єктом цього аналізу.

За визначенням Василя Будного, літературний етнообраз - це “літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як “типові” для відповідної країни, “характерні” для цілого народу”. За цим означенням термін чітко визначає свою літературну природу і тематичне наповнення образів. Саме тому ми розмежуємо поняття “національного образу”, яке є більш загальним, та “образу”, ще більш загального найменування, від “літературного етнообразу” [22, с. 52]. Перший термін є конкретизованим поняттям, що відображає уявлення про націю, її характерні риси, культуру, історію та цінності. Він також використовується для позначення стереотипів, символів або уявлень, що формуються як всередині нації, так і поза її межами. Ще однією важливою відмінністю цього терміну щодо літературних досліджень є те, що національний образ може бути представленим через мистецтво, літературу, кінематограф, ідеологічні тексти тощо, він є мультидисциплінарним терміном. У той же час, літературний етнообраз може містити елементи національних образів, але зосереджується на особливостях конкретних етнічних груп, їх культурі, звичаях, традиціях.

Досліджуючи структурно літературний етнообраз, можна зрозуміти, що це певна деталь, яка репрезентує усю націю. Відповідно до пов'язування індивідуальних рис зображуваного предмета з певною національною ідентичністю, розрізняють автообраз (автоімідж, *auto-image*) – власне етнічне та культурне Я, та гетерообраз (гетероімідж, *hetero-image*) – образ Іншого [22, с. 53].

Питання автообразу та гетерообразу розглядається не лише в літературі, а й у інших видах мистецтвах. Оксана Гальчук, зокрема, у студії про образотворчий художній образ Батьківщини в картинах І. Репіна-Ріпина через ці поняття наголошує на “осмисленні національних особливостей як імперативу у визначенні історичного шляху розвитку українців” [44, с. 53].

Щодо жанрів, через які розповсюджується літературний етнообраз, створюючи історію міжкультурного спілкування та обміну, можна виокремити як мандрівничі записки, так і історичний, пригодницький роман, а також переклад.

У дисертаційному дослідженні матеріалом є насамперед історичні романи, до яких відносяться французькі твори авторства Режін Дефорж “*Sous le ciel de Novgorod*” (“Під небом Новгород”) 1988, Жаклін Доксуа “*Anne de Kiev, reine de France*” (“Анна Київська, королева Франції”) 2003 р., а також українські історичні романи Валентина Чемериса “Анна Київська – королева Франції” 2017 р., та Барбари Можаровської “Анна Київська” 2023 р. Якщо французькі романи однозначно презентують жанр історичного роману, то книга В. Чемериса містить ознаки квазібіографії та художньої біографії. Також у дослідженні звертаємо увагу на оповідь Івана Малковича “Анна Ярославна: київська князівна – королева Франції” 2023р.

Для дослідження літературних етнообразів, звертаємось до контактологічного і типологічного, рецептивно-естетичного та дискурсивного методів. Для кожного із цих методів базою виступає філософія взаємин між Я та Іншим, яку імагологія переносить у сферу міжкультурної комунікації [22, с. 54]. Контактологічний метод вивчає взаємодію між культурами та літературами різних націй. Основна увага зосереджена на культурних впливах, перенесенні мотивів, образів та сюжетів від однієї культури до іншої через міжкультурні контакти. Типологічний метод аналізує подібності між літературними явищами або текстами в різних культурах, незалежно від прямих контактів між ними. Цей підхід спрямований на виявлення загальних закономірностей або типологічних збігів у розвитку літератури. Рецептивно-естетичний метод зосереджений на сприйнятті літературних творів аудиторією. Він вивчає, як твори впливають на читача, які

емоції викликають та як літературні образи інтерпретуються залежно від історичного та культурного контексту. Дискурсивний метод оцінює тексти в рамках широкого суспільного та культурного контексту, аналізуючи, як мова використовується для створення певних ідеологій або світоглядів. Цей метод зосереджується на мові як інструменті впливу на сприйняття реальності та ідентичності.

Концепція взаємин між Я та Іншим була розглянута спершу в рамках універсального протиставлення тотожності та відмінності. Інший був Чужим, інакшість якого може бути асимільована або ж виключена. Проте на противагу цій позиції у ХХ ст. виникає діалогічна модель, яка сприяє інтеграції Іншого, акумулюючи його відмінності в ідентичність Я [22, с. 54]. Діалогічна модель дає можливість стверджувати, що будь-яка культура сприятлива для впливу Іншого у тій чи іншій мірі. Звідси випливає висновок, що групові та індивідуальні ідентичності формуються лише завдяки взаємодії з іншими ідентичностями. Діалогічна модель підтверджує взаємозалежність суб'єктів міжособистісного діалогу, про який у своєму дослідженні говорив М.Бубер: без “Ти” не існує “Я” і навпаки [20]. Уживаючи термін “суб'єкти”, маємо на увазі не лише людські особистості, а й національні та культурні. Зустріч з Іншим, будь-яка взаємодія з ним – асиміляція Іншого, його прийняття чи неприйняття, діалог з Іншим – спонукає до глибокого пізнання власного Я, до аналізу вже наявних інформаційних патернів та виявлення нових, до переоцінки та оновлення позицій Я, яка існує, як виявляється, відносно Іншого.

В.Будний згадує також про виявлений у літературі національний образ світу, або ж “*imago mundi*”, який відбиває самоусвідомлення народів, їхнє відчуття власної етнічної ідентичності. Етнічна тотожність, або національний характер, не є однозначною ні в публіцистичних, ні у наукових розвідках. Етнічні характеристики є динамічними та історичними, а не незмінними чи вічними. На противагу есенціалістському підходу, який стверджує, що нації мають об'єктивне існування і що кожна нація має свій унікальний національний характер, у другій половині ХХ століття почав домінувати дискурсивний підхід. Цей підхід розглядає

етнокультурні відмінності не як об'єктивні сутності, а радше як соціально-комунікативні традиції і практики. Таким чином, ці відмінності сприймаються більше як способи ототожнення, ніж як сталий аспект ідентичності. Методологічні принципи, які акцентують на процесуальності та відносності, є особливо корисними для розуміння національних стереотипів і їхнього впливу на літературну творчість [22, с. 55].

Варто також розглянути структурно-системний аналіз імагологічного образу (М.Фішер, М.Швідерська, А.Тимофєєнко) як модель імаготипової структури, яка піддається герменевтичній інтерпретації. Для цього аналізу використовуються терміни *імаготип*, *імагема* та *імаготема*. Перший термін запропонований Марком Фішером та позначає узагальнені, усталені, емоційно забарвлені уявлення про нації (етнічні спільноти), що набули широкого визнання й функціонують як звичні, шаблонні образи [227]. Тож імаготипи співвідносяться із національним стереотипом, який детальніше розглядається у третьому підрозділі.

Жан-Марк Мура прагне внутрішньо диференціювати термін “образ” і для цього вводить нові категорії “*імагеми*” та “*імаготеми*”. Імагема трактується як базова, найменша одиниця імагообразу та структурний компонент імаготеми. У тексті вона виконує функцію маркера або коду, сукупність яких формує цілісний, легко розпізнаваний образ певної країни. До імагем належать первинні смислові елементи – топоси, символи, знаки, що в масовій свідомості західного читача асоціюються з українським народом і Україною. Імагема є найбільш стабільним елементом цієї структури: вона лежить в основі колективних стереотипів, відтворюється й закріплюється в публічному дискурсі [252]. Проте це поняття досі не є уніфікованим у науковому просторі. Дж. Лірсен імагемою називає термін, який “використовується для опису образу в усіх його імпліцитних, сполучених полярностях” [109, с. 344]. Дж. Лірсен, пояснює імагему як вираз певного стереотипу, що демонструє його протилежні риси. Він підкреслює, що національні імагеми мають амбівалентний характер і водночас відображають несприйняття процесу втрати своєї актуальності. Згідно з Лірсеном, це є суттєвою характеристикою стереотипу, а амбівалентність таких імагем може бути описана

через бінарну опозицію “своє/чуже” [244, с. 29]. Д.-А. Пажо визначає імагему як “резерв слів (широкий чи ні – залежить від багатьох факторів), які сприяють більш або менш швидкому розповсюдженню образу Іншого” [143, с. 408]. Ірина Пупурс вважає імагему “першорядним, сталим і формотворчим елементом, “імагологічним геном” Іншого”, яка містить “географічні, природничі, архітектурні, міфологічні, соціальні, релігійні та інші складові-лексеми геокультурного імаго Іншого” [149, с.33]. Мавгожата Швідерська попри будь-які культурні, історичні чи релігійні елементи до імагем відносить також персонажів, які чітко вказують читачу ознаки чужого менталітету [260, с. 2]. Демчук Ольга вказує, що імагема може описувати не лише “чуже”, а й “своє” та визначає імагеми як “лексичні образотворчі одиниці, коди, знаки, що утворюють семіосферу іміджів” [65, с. 47].

Імагема є складником імаготеми – значно ширшого поняття. Імаготема формується на основі соціокультурних та історичних наративів, міфологем, усталених схем мислення та стереотипних уявлень і слугує сполучною ланкою між елементарною імагемою та узагальненим імаготипом. У цьому сенсі імаготему можна розглядати як повторювану смислову домінанту, що циркулює між різними текстами, виходить за межі окремих читацьких спільнот і переходить між різними рівнями сприйняття, часто набуваючи складнішої інтерпретаційної форми. Застосування цього поняття дає змогу реконструювати сукупність характерних образних моделей і оцінних установок, а також простежити, яким чином репрезентації Іншого вкорінюються в соціокультурному середовищі спільноти, що їх продукує, і стають складником її колективного світогляду та ідеологічної структури [145, с. 93]. Вікторія Якимович зазначає, що імаготема “переходить із тексту в текст і допомагає увиразнити систему образів і персонажів” [201, с. 50].

Отже, герменевтика в різних своїх виявах – від об’єктивістських до суб’єктивно-рецептивних підходів – створює методологічне підґрунтя для осмислення літературного етнообразу як результату інтерпретаційної взаємодії тексту, автора й читача. Саме через герменевтичні стратегії стає можливим виявлення смислових кодів, імагем та імаготем, що формують у художньому дискурсі уявлення про Іншого. Імагологія, спираючись на ці інтерпретаційні

практики, дозволяє системно проаналізувати, як літературні етнообрази конструюються, транслуються та закріплюються в колективній свідомості, перетворюючись на стійкі моделі культурного сприйняття. В імагології образ “чужого” розглядається як національний стереотип, тобто стійке, емоційно забарвлене та узагальнене уявлення про інші народи, яке формується в певному національно-історичному контексті. Це означає, що імагологія не лише аналізує образ “чужого”, але й через процеси рецепції та оцінки виявляє характеристики самого суб'єкта сприйняття, відображаючи його національну свідомість та систему цінностей.

Образ Анни Ярославни не є суто історичним – він є продуктом культурної інтерпретації, що відображає уявлення української та французької спільнот про “іншого”, про цінності, ментальність і культурні моделі власного та чужого світу. Аналізуючи етнообраз, можна виявити, як національні наративи конструюють ідентичність героїні, які риси підкреслюють або замовчують, як відбувається трансформація реальної історичної постаті в символ міжкультурного діалогу. Саме це робить етнообраз методологічно необхідним інструментом для глибокого розуміння імагологічної природи різночитань образу Анни Ярославни в українській і французькій літературах.

1. 2. Інтерпретація образу через опозицію “свій/чужий”

Співвідношення “свій/чужий” має глибоке коріння в культурі та існує не одне тисячоліття. Однак нові аспекти та смисли цієї опозиції підкреслюють її важливість і актуальність у сучасному світі. Зі зростанням мультикультуралізму та появою незвичних форм людського існування поняття “чужого” набуває нових відтінків. Ця проблема стає особливо гострою на тлі воєн і конфліктів, де образи “свого” та “чужого” активно використовуються масовою культурою, зокрема у фільмах та рекламі. У зв'язку з посиленням глобалізації та інтеграційних процесів, постає необхідність глибокого теоретичного осмислення цієї опозиції.

Дослідження теми вимагає звернення до філософських, культурно-історичних та політичних підходів.

Проблема “чужого” увійшла у філософський дискурс у ХХ ст. Однак ще антична філософія зверталася до неї в працях Аристотеля, Платона. У західній філософії Нового часу проблематикою “чужого” займалися Ж.-Ж. Руссо [152], Й. Кант, Й.Г. Фіхте [226]. Слід згадати роботи Б. Вальденфельса [29], Ж.-П. Сартра [157], а також більш сучасні українські дослідження К. Мальцевої [114]. Воно спрямоване на розгляд проблеми “свій/чужий” у психологічному контексті та на основі культурного підґрунтя опозиції. Цікавим є дослідження Н.Орешко, яка опирається на феноменологічний та постмодерністський підходи в дослідженні “чужого” [140].

Якщо заглибитись у прелогомени опозиції “свій/чужий”, варто згадати визначення Клода Леві-Строса. Дослідник є основоположником концепції тлумачення міфологічної картини світу через систему антонімічних семантичних опозицій. У дослідження Леві-Строс показує, як людина організовує світ через протиставлення “ми” та “вони”. Такий тип сприйняття притаманний архаїчним системам усвідомлення та пояснення світового устрою, тож мова йде про так зване “первісне мислення”. Леві-Строс розвиває метод структурного аналізу культури: міфи, ритуали, тотемізм, сімейні системи і навіть мови мають приховані структури, що їх організують. А самі ці структури можна описувати як системи опозицій (бінарні пари), які є універсальними в людській свідомості [105].

Жан Лакан аналізує тріаду “свій-чужий-інший” крізь призму психологізму в постмодерністській інтерпретації. Дослідник опирається на концепцію “Стадії дзеркала”. Лакан стверджує, що дитина впізнає себе (“Свій”) тільки через зовнішній образ у дзеркалі (“Інший”) [240]. Тобто, “Я” – це інший. Як наслідок, ідентичність завжди відчужена. Це руйнує класичну імагологію, де “свій” є цілісним центром, а “чужий” – периферією. У Лакана “чужий” сидить усередині “свого”.

Якщо Лакан каже, що “Я” – це ілюзія, створена через відчуження в Іншому, то Поль Рікер каже, що “Я” – це проєкт, який реалізується через відповідальність

перед Іншим. У філософській герменевтиці П. Рікера Інший визначається як необхідна умова, щоб “Я” міг бути Собою. Ця концепція розвивається через фундаментальну відмінність між *idem* та *ipse*. Перший термін – незмінна тотожність, те, що робить суб’єкта впізнаваним об’єктом у часі, для *idem* Інший не потрібен [Гісоєур 150]. *Iipse* натомість – це самість або ж ідентичність того, хто дотримується слова чи бере на себе відповідальність. Саме тут з’являється Інший. “Я” не може бути “собою” (*ipse*) без відношення до Іншого [257, с. 145]. Рікер стверджує, що “Інший” не стоїть назовні (як ворог чи екзотичний чужинець), а вплетений у структуру самого “Я”. Структури *idem* та *ipse* доцільно буде детальніше дослідити в контексті самоідентифікаційних процесів Анни Ярославни.

Дихотомію “свій/чужий” можна розглядати з різних позицій, адже вона є базовою для різних наукових підходів. Розглянемо основні тез:

- культурологічний підхід вивчає дихотомію “свій/чужий” як ключовий механізм формування колективної ідентичності. “Свій” – це носій цінностей і норм, які поділяє група. “Чужий” – це те, що відрізняється, загрожує, не відповідає внутрішнім цінностям спільноти. Кліффорд Гірц аналізує, як культура визначає межі між “своїм” і “чужим” через символічні системи [51]. Едвард Саїд у своїй роботі “Орієнталізм” досліджував, як Захід створював образ “чужого Сходу” як екзотичного, небезпечного і підкореного [154]. Практичне застосування такий тип дослідження знайшов у літературі та мистецтві: як зображуються “чужі” персонажі та “свої” герої. Також сюди відносимо аналіз фольклорних образів (відьма, чорт зазвичай є “чужими”). У Режін Дефорж “чужим” персонажем, зауважуючи фольклорну чи навіть магічну складову, є Ірина, яка пожертвувала свою дитину в страшному ритуалі [219, с. 236]. Розвиток цієї героїні є дуже складним. Вона приїжджає з Анною до Франції і є найближчою людиною для неї, сестрою. Проте Ірина для Анни переходить із категорії “свій” у категорію “чужий”. Авторка майстерно показує крайнощі, на які готова піти Ірина заради досягнення своєї мети;

- соціально-психологічний підхід розглядає дихотомію “свій/чужий” як базовий механізм групової ідентичності та міжгрупової взаємодії. Люди прагнуть належати до групи “своїх” і водночас дистанціюватися від “чужих”. Ідентифікація власного Я зі “своєю” групою підвищує самооцінку та формує колективну солідарність. “Чужі” можуть сприйматися як загроза або суперники (це відбувається, наприклад, у міжетнічних конфліктах). Практичне застосування даного підходу спостерігаємо в дослідженні етнічних та міжкультурних конфліктів, вивченні проявів ксенофобії та расизму в суспільстві та аналізі формування національної ідентичності через літературу та мистецтво. Про це у своєму дослідженні розповідає О.Сухомлинов на прикладі польсько-українських стосунків на пограниччі [172];

- антропологічний підхід. “Свої” та “чужі” визначаються через соціокультурні практики і маркери (звичаї, мова, обряди). У традиційних суспільствах “чужий” сприймається як небезпечний або потенційно ворожий. Такий підхід у своєму дослідженні використовує Н. Жмуд, описуючи як формується совєцька та російська ідентичність через пропагандистські методи Росії [78]. Цей підхід допомагає дослідити маркери ідентичності через мову, зовнішній вигляд та поведінкові практики;

- психоаналітичний підхід через дихотомію “свій/чужий” відображає несвідомі ідентифікації та витіснення. За З. Фройдом, ідея моторошного - це концепція, розроблена в його есе “Das Unheimliche” (1919 р.) [228], де він досліджує психологічне відчуття моторошного як переживання, коли щось знайоме раптом стає чужим, дивним або лякаючим. Це явище часто виникає через суперечність між тим, що є знайомим, і тим, що раптово починає виглядати невідомим або навіть небезпечним. З.Фройд пов’язує це з механізмами захисту і тривоги, що виникають, коли щось приховане або репресоване стає явним [147];

- феноменологічний підхід (екзистенціалістсько-феноменологічний). Його вводить у науковий дискурс Едмунд Гуссерль. Згідно з дослідником, Інший постає як феноменологічно безпосередня даність людської присутності у світі, що виявляється насамперед через тілесну об’єктивованість. Він сприймається як

чужий і непрозорий для розуміння, оскільки наділений унікальними психофізичними характеристиками – тілесними та екзистенційними, – відмінними від характеристик суб'єкта сприйняття. За таких умов феноменологічної ваги набуває саме ставлення індивіда до себе й до Іншого, яке актуалізується у сенсорних формах взаємодії – зорових, слухових або дотикових. Тобто, Я оприявнюється через Інших. Як наслідок, Інші долучаються до конституювання суб'єкта: спосіб самопізнання є релевантним щодо інших людей, які постають як складники об'єктивного світу суб'єкта [236]. Отже, феноменологічний підхід до дихотомії базується на міжособистісній комунікації;

- імагологічний підхід, який реалізується в порівняльно-типологічному ключі. Для літератури “чужий” не є реальною особою чи спільнотою, це уявний конструкт, створений образом, нарративом. Він може мати як позитивний (екзотика, цікавість, прагнення до пізнання), так і негативний відтінок (ворог, загроза). Полівалентність притаманна й образу “свого” у літературі. Він може бути висміяним через вади або ж піднесений як автообраз. Також образ “чужого” є динамічним, він змінюються, залежно від зовнішніх (політична, соціальна, культурна ситуації) та внутрішніх обставин героя. Імагологічний підхід є найбільш популярним і ємнісним для дослідження опозиції, адже презентує розуміння “чужого”. Імагологічним підходом послуговується І. Девдюк у дослідженні амбівалентності протиставлення “свій/чужий” у творах Д. Лоуренса та В. Підмогильного [амбівалентн], а також Т.Смушак у компаративних розвідках, досліджуючи твори І. Немировськи та Н. Королеви [167]. Приклад дослідження Іншого (зв'язок із професійною діяльністю) та Іншої (зв'язок із родинними та особистісними стосунками) у прозі Г. Пагутяк пропонує О. Гальчук [45, с. 332].

Важливим є дослідження еволюції образів у певному проміжку часу, яке допомагає визначити об'єктивні складові його рецепції в різних дискурсах (мовний, політичний, соціальний). Якщо розглядати саме образ держави, у нашому випадку говоримо про Французьке королівство та Русь, слід брати до уваги не лише літературні твори, а й надбання масової культури, які втілюються у художній літературі зокрема. У такому випадку доцільно буде визначити об'єктом

дослідження не лише літературні твори, а й історичні, етнографічні та географічні розвідки, суспільно-політичні спостереження, а також публіцистичні тексти, політичні промови та декларації [170, с. 164].

Значимими в дослідженні дихотомії “свій/чужий” є також роботи О. Харлан [187]. Дослідниця розглядає категорії Чужого та Ворожогов романі Віри Марської “Буря над Львовом” [харлан трагічна топографія]. Зокрема, дослідниця наголошує на важливості ландшафтів у сучасній геополітичній ситуація. О. Харлан маркує простір як соціокультурний феномен, що містить символічні елементи. Ландшафт стає важливим маркером цінностей [188, с. 87]. Це ми спостерігаємо в романах про Анну Ярославну, зокрема на важливості ландшафту “свого” наголошує Р.Дефорж, яка описує Русь як центр культурного наповнення героїні, центр її ціннісних орієнтирів, до якого вона прагне повернутись все своє життя.

Цікавим фактом топографічного дослідження дихотомії є те, що “одне й те ж явище видається і своїм, і чужим, а особа може бути місцевою та іноземною, близькою та чужорідною” [189, с. 60]. Цей приклад яскраво ілюструє героїню романів. Анна була місцевою та іноземною водночас для обох своїх країн. У Франції вона провела своє життя, проте часто сумувала за домом, а в романі Режін Дефорж наприкінці життя повернулась до Русі. Повернення до витоків приносить героїні усвідомлення, що ця земля насправді більше не належить їй. Топонім Русі стає для Анни “чужим”.

Топографічний чинник, як важливий для дослідження опозиції “свій/чужий”, використовує також Т.Смушак, досліджуючи імагологічний вимір Києва у французькій та українській літературах [166].

Звертаючись до французьких дослідників Ж.-М. Карре та М.-Ф. Гіяра, які, як ми вже згадували, стоять біля витоків імагології, варто зазначити, що аналізу потребує не лише взаємний вплив літератур, а й спосіб реалізації “чужого” в текстах. Останній наголошував, що кожен народ формує спрощений образ про себе і про інші нації, у якому переплітаються як випадкові, так і ключові риси. Це породжує потребу осмислити, як такі уявлення виникають і функціонують у свідомості окремих людей та в колективному сприйнятті, створюючи міфи або ж

стереотипи про інші народи та культури [231, с. 111]. Згідно із таким твердженням М.-Ф. Гіяра, варто вивчати не проблему літературних впливів, а проблему рецепції “чужого”. У 1966 році Г. Дізеринк опублікував статтю “До проблем “іміджів” і “міражів” та їхнього дослідження у рамках порівняльного літературознавства”, яка стала ключовим теоретичним підґрунтям і основою “Аахенської програми з імагології”. У своїй роботі він визначив три основні аспекти, що впливають на вивчення образів і міражів у літературі:

- 1) поява міражів у певних літературних творах;
- 2) роль, яку вони відіграють у поширенні за межі національних літератур;
- 3) увага до цих явищ у літературознавчих дослідженнях і критиці.

Г.Дізеринк стверджував, що нація – це не об’єктивна спільнота, а лише уявна конструкція, тимчасовий спосіб мислення й сприйняття [223].

Зазначимо, що для імагологічного дослідження образу варто звернутись до категорії оцінки, адже саме вона лежить в основі розрізнення понять “свій/чужий”. Саме тому раціональним підходом до вивчення дихотомії “свій/чужий” є аксіологічний підхід. Саме він дозволяє охопити патерни сприйняття навколишнього середовища та певних життєвих фактів крізь призму моральних норм, законів, принципів, що існують у руському та французькому суспільствах. Концепція аксіології, а саме концепт оцінки, за І. Буяром, “є беззаперечною та важливою складовою картини світу окремих осіб, представників певних соціальних груп і цілих націй, оскільки всі події та факти навколишнього світу сприймаються як позитивні, нейтральні або негативні залежно від встановлених норм, правил та особистих переконань” [27, с. 145]. Кожне суспільство на свій розсуд формує системи цінностей та особливого сприйняття навколишнього середовища, але, попри це, системи цінностей впливають також на сприйняття інших культур і націй. Аксіологічний підхід до розуміння “свого” пояснює також Тетяна Семашко. Дослідниця наголошує на рухливості кордону між “своїм” та “чужим” і на нерозривності цих понять, адже межі одного визначають межі іншого [159].

У період глобалізації та спрощення міжкультурної комунікації, проблеми оціночного сприйняття особливостей чужої культури лише актуалізуються. Процеси співіснування, асиміляції, ідентифікації особистості як носія певного культурного коду, стають дедалі важливішими для суспільств у цілому світі. Патерн оцінки у своїй основі є неоднорідним та розгалуженим, він знаходить застосування не лише в науковому дискурсі. Категоріально оцінка містить і оцінні висловлювання, сформовані на основі усталених цінностей суспільства. Опозиція “свій/чужий” базується на аксіологічній категорії, бо несе за собою відмінність менталітетів, мов, релігій, суспільних норм та моральних приписів [170, с. 165].

Оскільки сама імагологія оперує поняттям образу в першу чергу, категорії “свій/чужий” належать до кола дослідження образу. Сам по собі він може розглядатись не лише в літературному контексті, а й у філософському, політичному, психологічному, соціальному. До прикладу, ментальний образ можемо визначити як розумове осягнення усвідомлення іншої культури, її (не)сприйняття. Г.Дізеринк вважав, що об’єктом дослідження імагології виступають імаготипічні структури, ментальні моделі, які не є достовірним зображенням національностей, проте саме вони є основою для національної ідентичності та самоідентифікації певної нації, а також об’єктивація імаготипів у літературі [223].

Імагологічні образи формуються через призму цінностей і норм, властивих власній (“своїй”) культурі, які слугують основою для сприйняття “чужої” культури. Ці процеси постійно супроводжуються цивілізаційною та релігійною приналежністю обох культур, важливу роль відіграє також ідеологічна складова та історичний контекст. Таку складну структуру можна назвати імагологічним образом. Він не є сталим та перебуває в постійному процесі трансформації. Зміни зумовлені нашаруванням старих рис на нові та співіснуванням характеристик, притаманних сприйняттю образу на різних етапах історичного розвитку людства [170, с. 166].

Як зазначає Е.Саїд у своєму ґрунтовному дослідженні, “розвиток і виживання кожної культури вимагає існування іншого, відмінного й конкурентного

alter ego. Конструювання ідентичності – бо ідентичність, хоч і є очевидно вмістилищем різних колективних досвідів, утворює в кінцевому підсумку конструкцію – включає в себе й конструювання своїх протилежностей та “інших”, чия актуальність завжди залежить від безперервного процесу витлумачення й перевитлумачення їхніх відмінностей від “нас”[саїд 428]”. Отже, залежно від часу й умов розвитку та існування суспільства, “чужий” змінюється і трансформується, створюється заново. Ідентичність “свій” та “чужий” ніколи не бувають сталими, переносити їх з однієї історичної доби в іншу неможливо, вони змінюються і розвиваються, або ж, як влучно їх визначає Е.Саїд, є “досконало опрацьованим історичним процесом, що відбувається як змагання і втягує в себе індивідів та інституції в усіх суспільствах” [154, с. 429].

Для глибшого розуміння опозиції “свій/чужий”, а також кожного із цих компонентів окремо, варто розглянути 3 її види:

- міфологічний – перший тип, який з’явився в людській культурі для пояснення непояснених явищ. Міфологічне сприйняття “чужого” визначаємо як найбільш віддалене від “свого”, протилежне йому, вороже. Усі ознаки, властиві “своєму”, не притаманні “чужому”. Герой міфів, зустрічаючись із “чужим”, змінюється сам, набуває рис “чужого” або ж розширює власні межі можливостей завдяки цій зустрічі [169, с. 11];

- релігійний тип – за своєю суттю є продовженням міфологічного. Він теж містить опозицію “свій/чужий”, але вона стає більш виразною. У релігійному типі опозиції, проте, є неоднозначності. Це можна помітити через намагання зарахувати Бога до того чи іншого табору. Ще одним прикладом опозиції в релігійному плані є паломництво: воно пропонує зустріч “свого” та “чужого”. Паломник вирушає в подорож на чужу землю, але не для того, щоб зустріти чи освоїти “чуже”, метою є подолання відчуження від Бога. Людина прагне переступити власні межі, щоб у містичному досвіді зустрітися з Богом, де долається протиставлення світу.

Варто також згадати тут про подорож як ще один тип зустрічі “свого” і “чужого”, на відміну від релігійного типу опозиції, метою подорожі є збагачення

“свого”. Модель подорожі в даному контексті була популярною в епоху Великих географічних відкриттів. Зараз же ми маємо справу із так званим посттуризмом, що виділяється в збагачення “свого” через “чуже” у фото та сувенірах, привезених із подорожей [169, с. 12]. Таким прикладом є паломництво Анни в романі Р.Дефорж. Героїня відправляється в Нормандію і дивується різниці між збіднілою Францією і багатою на достаток Нормандією. Тут “чуже” для Анни стає прикладом для наслідування, захопленням. Проте в цій же сцені Анна помічає, як Вільгельм після сварки волочить Матільду за коси по вулицях міста, і дивується, як їхня любов уживається поруч із жорстокістю. *“Dieu merci ! jamais le roi ne s'est comporté avec moi de cette façon”*[219, с. 243]. Тут “чуже” для героїні є неприпустимим у її власному житті;

- філософський тип опозиції стає дуже поширеним та зазнає певних змін, порівняно з попередніми видами. Кордони свого тут значно звужуються до Я. А ось кордони Іншого, навпаки, розширюють свої межі до образу Іншого, що може бути як іншою людиною, так і іншою культурою.

До філософського типу опозиції варто також віднести конфлікт “свій/чужий”. Інакшість Іншого в даній моделі опозиції підштовхує Я до пізнання і самопізнання, залишаючись при цьому самонепізнаваною. Новим у наш час є значення толерантності в конфліктній опозиції “свій/чужий”. Толерантність виступає способом прийняття “чужого”, його розуміння та відображає еволюцію сучасної динаміки розвитку опозиції [169, с. 12].

Неоднорідність структури суспільства зумовлює унікальність характеру кожного із елементів опозиції. “Свій” визначається безпосередньо реципієнтом, читачем тексту, автором, тощо і залежить від його конкретних характеристик: освіченість, умови виховання, релігійний аспект, моральні цінності. Звідси випливає, що “свій” буває категоріально різним. Є особистісне поняття “свій”, що залежить безпосередньо від реципієнта. Так Анна Ярославна в досліджуваних творах була “своєю”, наприклад, для братів, із якими любила їздити на полювання, бо також зналась добре на цій справі і складала їм конкуренцію. У той же час, така риса характеру і любов до чоловічих розваг, войовничість загалом виступає

“чужим” фактором для її матері чи сестер, які сидять в покоях вишиваючи. Другий випадок свідчить про суспільне “чуже”, яке не притаманне жінкам того часу. Це суспільні норми, які теж керуються патернами “свій/чужий”. Досліджуючи тему суспільного “свого”, варто звернути увагу на розшарування суспільства. Кожен прошарок формує власне сприйняття цієї категорії. Анна Ярославна для французьких селян не була “своєю”, коли приїхала із далекої Русі, проте це змінюється з часом, королева набирає популярності, завдяки своїй благочинності категорія “свій” уже більш притаманна Анні в романах Р.Дефорж та Ж.Доксуа.

Категорія “чужий” теж є багатоплановою. Чужим можна називати щось відмінне від “свого”, інше, проте це інше необов’язково є ворожим, це може бути “чужий”, здатний прийняти “мій” вибір і зрозуміти цінності. Таку модель “чужого” чітко прослідковуємо в сприйнятті Анною Ярославною традицій французького суспільства. Вона їх поважає, приймає і через деякий час переймає. Ця модель показує структуру “свій/чужий”, яка не мала спільного минулого, але матиме спільне майбутнє. За такого вибору, Анна міняє категорію, точніше перетворює її з “чужий” на “свій”.

Інший приклад “чужого” у творах складають зокрема “чужі”, які не втручаються в життя суспільства, а просто за ним спостерігають. Найбільш екстремальний прояв “іншого” – це ворог. До категорії ворога можна віднести як особистого супротивника, конкурента, так і публічного [98]. Проте більш доцільно буде наголосити саме на публічному, адже це більш широке поняття, що краще розкриває загальне уявлення про образ, зокрема з точки зору імагології.

Сприйняття “чужого” може посилювати повернення до “свого”: ознайомлення з іншою культурою стимулює порівняння та переоцінку цінностей, а виявлені недоліки посилюють відчуття значущості власної традиції. У різних формах цей процес зазвичай приводить до оновленого утвердження “свого” [139, с. 177]. Саме таку категоріальну властивість має “чуже” суспільство для Анни в романі Р.Дефорж. Анна переоцінює важливість свого походження та ціннісні орієнтири, які їй подарували батьки, визначаючи їх набагато вищими за ті, які вона

бачить у Франції. Цей аналіз переконує Анну в цінності культурної та національної спадщини Середньовічної України.

Дисертаційне дослідження є цікавим, зокрема й тому, що протиставлення культури Русі і Французького Королівства не досліджувалось раніше. Зазвичай у контексті протиставлення “свій/чужий” із Францією згадується німецька культура. Оскільки дві держави були досить віддалені одна від одної, цікаво буде дослідити їх взаємодію і порівняти “свій/чужий” у такому контексті. Окрім того, у дослідженні ця структура набуває ще більшої складності і змінних, адже Анна Ярославна переходить із “свій” у контексті образу культури і цінностей Русі в “свій” у розумінні французької культури. Такий перехід позначається й історичним підтвердженням, адже ставши королевою Франції, Анна змушена була змінити свою ідентичність, вбираючи в неї елементи французького ладу. Ці зміни ми можемо побачити і безпосередньо у творах. Проте в цьому місці література та історія перетинаються. Традиція змалювання німців французами показує, що французьке суспільство дуже прискіпливе і здатне до непривабливих, дещо упереджених змалювань “чужого”.

Як зазначав В.Будний, “протиставлення звуженого, поверхового портрета чужинця ідеалізованому автообразу властиве всім націям у процесі самоусвідомлення, переживання драматичних історичних колізій чи консолідації для вирішення політичних проблем” [будний цирцея 58].

Проте й автообраз буває амбівалентним або ж і зовсім сатиричним, такий приклад можемо побачити в Ш.Л.Монтеск’є, який очима чужоземцями змальовує “тяжкі соціальні й моральні вади французького суспільства”[22, с. 59].

Стосунки між “своїм” і “чужим” є тим складнішими для дисертаційного дослідження, що Анна Ярославна перебуває не на своїй Батьківщині, щоб порівнювати, до прикладу, свого чоловіка і його культуру зі своєю, а сама має влитись у нове суспільство як київська князівна. Схожий приклад у дослідженні опозиції “свій/чужий” наводить В. Будний. Дослідник зазначає, що існує певний оксиморонний образ “любові без взаємності”, який попри свою неоднорідність, не охоплює всі аспекти складної проблематики, але він акцентує на

особистісно-досвідному – чуттєвому і почуттєвому – аспектах гетерообразу. “Між його творцем і зображуваним Іншим завжди існує певна напруга, коли кожен обстоює власну правду, хоча й стоять обоє на тому, що їх об’єднує і дає надію на взаємність, а саме: на любові до спільної землі й неминучому діалозі між “моєю” і “твоєю” культурами”[22, с. 59]. Попри звичайний ефект новизни нової культури, на Анну падає також увесь тягар відповідальності “новоспеченої” королеви.

Проте ми можемо спостерігати саме цю любов, яка виникає в королеви до нової держави, якою вона тепер опікується в історичних романах.

Збірний етнообраз змальовує колективний портрет нації, тримаючи його на певній відстані від читача та поєднуючи однорідні й контрастні стереотипні риси. Натомість психологічний образ “чужого” виділяється серед інших імагологічних прийомів тим, що дає змогу читачеві заглибитися у внутрішній світ людини іншої національності завдяки більш тонким та багат шаровим сюжетним і характеротворчим засобам. Збірний етнообраз показує у своїй оповіді-казці Іван Малкович, зображуючи Французьке королівство, а от психологічний образ Іншого яскравіше розкриває у своєму романі Режін Дефорж, описуючи головну героїню і не лише її. Усі руські герої роману мають складний психологічний портрет і розкриваються читачеві за допомогою нашарувань у сюжетах.

Водночас важливу роль у творах відіграють і самі історичні події. Вони глибше розкривають образи героїв, наголошуючи на різності, протиріччях або ж спільності між “свій/чужий”. Історичні події, які стали причинами міжнародних конфліктів чи воєн, отримують характер національної травми, яка лягає в основу літературних творів зокрема. Згадаймо, як детально Жаклін Доксуа у своєму творі описує щиру і ніжну історію кохання Анни і короля, попри жахливий стан речей у самій державі. Навколо тільки зрадники і невірні, підтримки Генріху нема де знайти, тому він вирішує знайти собі ідеальну принцесу і взяти собі її за дружину. Тільки тоді зможе він мати спадкоємців і утвердитись на троні. Кохання стає його порятунком.

Розглядаючи образ Анни Ярославни очима підданих французького королівства, можна чітко прослідкувати певні помилкові, образливі, принизливі

характеристики, нав'язані їй ще до знайомства народу із нею. Анна була принцесою, яку обрав їхній король собі за королеву, що вже вимагало беззаперечної поваги до неї, проте вона уявлялась французам як дикунка, екзотичне створіння, що приїхало до них із далеких диких країв безцивілізаційної країни. Тож тут дуже цікаво спостерігати за зміною чи, радше, еволюцією образу Анни Ярославни в очах французьких підданих. Вона із дикунки, абсолютно “чужої”, стає “своєю”. Виявляється, що Анна насправді дуже красива, розумна і освічена жінка. Це поступова світоглядна зміна, коли “чужий” стає “своїм”. Таким же є очікування і реальність Анни. Вона малює далеку Францію розвинутою і революційною, багатою країною, проте потрапляє у невеличке королівство, якому загрожує незгода між васалами і недоброзичливі сусіди. Окрім цього, ставлення до жінок, неосвіченість та бідність простолюду дуже засмучують її.

Національний етнообраз у художній літературі значною мірою залежить від особистості автора, його світогляду, культурного досвіду та художніх завдань. Автор відіграє роль творця образу, адже саме він обирає, які риси, символи та характеристики нації підкреслити, а які – залишити поза увагою. Автор не тільки відтворює етнокультурні риси, а й інтерпретує їх відповідно до власної ідеологічної позиції, ціннісних орієнтирів і художнього задуму. Тому співвідношення “свій/чужий” яскраво інтерпретується авторами, зважаючи на такі фактори, як:

- індивідуальний досвід автора (його етнічна ідентичність, життєвий шлях, політична позиція) формує специфічний погляд на національну спільноту. Українські автори Барбара Можаровська, Іван Малкович, Валентин Чемерис, підносять Анну у своїх творах, що є закономірно, коли автообраз дещо вивищується над гетерообразом. Такий ефект є природним, оскільки саме українські автори дуже пишаються Анною, яка є частиною історичного спадку України;

- авторський стиль і художня естетика визначають спосіб зображення етнообразу: це може бути критичне осмислення стереотипів (Режін Дефорж наводить приклад гомосексуальності короля як основної причини відсутності

нащадків) або їхня героїзація, яку чітко відслідковуємо в Жаклін Доксуа, яка описує любов Анни і Генріха як чисте і непорушне благо, дароване їм Богом;

- творча свобода дозволяє автору відходити від шаблонів і створювати унікальні художні конструкції, які можуть або підтверджувати, або руйнувати існуючі етнообрази. До таких художніх конструкцій відносимо цілий образ Пилипа в Режін Дефорж, який героїчно боровся за своє кохання з Анною і полишив усе своє життя тільки для того, щоб бути поруч із нею.

Отже, формування етнообразу завжди суб'єктивне, навіть якщо автор прагне до об'єктивності. Літературний етнообраз не відображає реальність безпосередньо, а піддається художній трансформації. Тож робимо висновок, що існує певна закономірність між літературними етнообразами та походженням авторів. Режін Дефорж, до прикладу, у присвяті до роману вказує: “*en souvenir de leur lointaine ancêtre*”[219, с. 5]. Це безпосередньо акцентує генетичну приналежність авторки до Анни Ярославни. Французькі письменники Режін Дефорж, Жаклін Доксуа, а також дослідник Філіпп Делорм описують Анну з точки зору французів, тобто складають її певний гетерообраз, проте згодом Анна переходить у категорію автообразу в романі Жаклін Доксуа. Розмежувати чітко гетерообраз та автообраз у самих творах є складним завданням, адже етнообрази виконують важливу суспільну функцію. Вони формуються під впливом національних міфів, стереотипів, упереджень, суспільних уявлень, політичних настроїв та інших дискурсів, що прагнуть відобразити реальність. Особливість літературних етнообразів полягає в тому, що вони спираються на національні стереотипи, але самі по собі не зводяться до стереотипів. На відміну від фактологічних тверджень, такі образи сприймаються як художня вигадка, яка не претендує на істину. Це дозволяє читачеві вільно інтерпретувати етнообраз, визначати його суть та контекст, у якому він буде сприйматися [22, с.61].

Отже, кінцевою ланкою рецепції етнообразу все одно виступає читач, а він, у свою чергу, знаючи, що образ є певною фікцією, може приписувати йому зовсім різні характеристики, спираючись на прочитаний твір чи аналізуючи ситуацію у творі. Адже, як відомо, сам етнообраз, як і поняття “свій/чужий”, є змінними й

еволюційними значеннями, тож навіть протягом одного твору герої можуть змінюватись і розвиватись, як це стається в досліджуваних нами творах з Анною Ярославною.

Образ “чужого” формується через механізм проєкції. Тобто суспільство приписує Іншому власні негативні якості, які не визнаються в собі. Такий спосіб мислення дозволяє ідентифікувати себе як “свого” через протиставлення. У такому контексті варто розглянути також теорію колективного несвідомого К. Юнга. Концепція “Тіні” Карла Юнга є одним із центральних елементів його теорії колективного несвідомого. “Тінь” уособлює приховані та витіснені аспекти особистості, які людина не хоче визнавати в собі. Ці риси можуть бути як негативними (агресія, гнів, заздрість), так і позитивними (таланти, прагнення до змін), але через соціальні або внутрішньоособистісні обмеження вони залишаються “в тіні” свідомості [200]. Отже, дихотомія “свій/чужий” дозволяє розкрити приховані механізми колективного несвідомого, у яких “чужий” стає символічним носієм витіснених страхів і нереалізованих бажань спільноти. Ці риси формують архетип “тіні”, що включає ті аспекти особистості чи групової ідентичності, які спільнота не може прийняти в собі, а тому переносить на Іншого.

Про несвідоме також говорить учениця Ж.Лакана – Юлія Крістева. Вона вводить поняття “abjection” (відторгнення/гидування). “Чужий” – це не хтось з іншої країни. Це та частина нашої психіки (несвідоме, непристойне, дике), яку ми витіснили з себе, спроектували на іноземця і почали ненавидіти. Як висновок, “чужий” відкидається і стає об’єктом ненависті тому, що він нагадує про витіснену частину “свого” [99].

Тотожним терміном для визначення образу “чужого” можна вважати імаго. У психоаналізі імаго визначається як ідеалізований образ батька чи матері, сформований у дитинстві. Зокрема Карл Юнг використовував його для опису внутрішніх уявлень про інших людей, особливо батьків або значущих осіб, які впливають на поведінку і сприйняття індивіда [200].

У цьому контексті образ “чужого” часто наділяється як негативними рисами (агресія, жорстокість, варварство), так і романтизованими якостями (екзотичність,

дикість, свобода), що відображає полярність витіснених колективних бажань і страхів. Такі стереотипи про Іншого, поширені в літературних і культурних наративах, виконують функцію психосоціальної компенсації: негативні аспекти власної культури проєктуються на зовнішні об'єкти, що дозволяє спільноті зберігати позитивний образ “свого”. Такий механізм пояснює, чому Інший часто постає у вигляді монстра, злочинця або антагоніста в літературі та фольклорі. Імагологічний аналіз цієї дихотомії виявляє, що образ Іншого є не стільки зовнішнім, скільки внутрішнім – відображенням підсвідомих конфліктів, які колектив намагається витіснити зі свідомості. Інтеграція цих витіснених аспектів у колективне Я дозволяє переглянути ставлення до “чужого” та зменшити соціальні напруження. Прикладом є французьке суспільство того часу: збіднілі та неосвічені французи переклали ці ж “свої” негативні риси на особистість нової королеви, проте отримали в її особі зовсім іншу “чужу”, екзотичну, вольову, розумну й освічену. Екзотичність Анни є прикладом такого витіснення, проте з часом вона стає частиною французького суспільства. Цей поступ ми чітко спостерігаємо в усіх досліджуваних творах. Кожен з авторів намагається наділити Анну рисами, які асимілюють її в новому суспільстві, проте кожен із них також згадує про певні особливості національної ідентичності Анни як русинки. Цю національну ідентичність героїня приносить у своє нове життя на французькому троні. Найбільш яскравим прикладом буде момент, коли Анна вчить рутенської мови своїх дітей, зокрема важливу роль відігравали саме пісні. Режін Дефорж описує як Анна співала “*en langue d'oïl d'abord, puis en langue d'oc, et enfin en langue russe*” [219, с. 179]. Таке об'єднання свідчить про перехід Анни із категорії “чужої” в категорію “своєї”. Анна співає спершу одним діалектом французької, згодом – іншим і наприкінці – руською мовою. Французькі пісні служать алюзією на об'єднання королівства. Адже саме вона народила спадкоємця для трону Генріха і тим самим врятувала французький престол. Мовний фактор тут дуже важливий і повертає нас до згаданого раніше поняття етнолінгвістики, яку досліджувала Олена Селіванова [158].

Дослідження дихотомії “свій/чужий” у контексті імагологічного підходу до образу Анни Ярославни є важливим для розуміння процесів націєтворення та формування національної ідентичності. Цей підхід дозволяє виявити, як образ Анни трансформується залежно від культурного та історичного контексту. У різних наративах Анна Ярославна постає як “своя” (представниця Русі та донька князя Ярослава Мудрого), або як “чужа” (королева Франції, відчужена від своєї батьківщини). Її образ відображає ключові ідеї самоідентифікації як української, так і європейської спільноти. Окрім цього, дослідження з точки зору протиставлення дозволяє зрозуміти механізми створення національних міфів та культурних стереотипів. Більш детально розглянемо їх у наступному підпункті.

Образ Анни Ярославни часто інструменталізується в політичних і культурних цілях, що робить її своєрідним дзеркалом національної пам’яті та колективної ідентичності. В українській традиції вона фігурує як символ зв’язку між Руссю та європейським світом. У французькому наративі її образ нерідко редукується до екзотичного Іншого, який приєднується до французької культури через шлюб із королем Генріхом I. Також ми простежуємо, як змінюються стереотипи та уявлення про Анну Ярославну в сучасній масовій культурі та науковій літературі. Завдяки дослідженням у рамках імагології виявляємо, як сучасна українська ідентичність використовує цей образ у дискурсі “Україна – Європа”. Символіка “своєї” Анни як “європейки з Києва” часто використовується для підтвердження культурної спорідненості України із Заходом. Найяскравіший приклад такої специфіки образу зустрічаємо в романі В. Чемериса.

Імагологічний підхід дозволяє розкрити вплив психологічних механізмів колективного несвідомого на формування образу Анни. З точки зору юнгіанської психології, образ Анни як “своєї” або “чужої” може бути проєкцією колективної тіні суспільства. Те, що не приймається у власній культурі (наприклад, слабкість або підпорядкування зовнішнім силам, неосвіченість, зубожіння), проєктується на “чужу” Анну, яка опиняється на королівському троні чужої для неї країни. Образ Анни дозволяє актуалізувати тему культурної пам’яті. Він фігурує в підручниках, літературі та кіно, дещо міфологізуючи її значення для Русі та європейської історії.

Дослідження цього феномену дозволяє імагологам і культурологам визначити, як історична постать перетворюється на символ національної гордості та “своїї” героїні для кількох народів одночасно.

Підсумовуючи, треба зазначити, що категоріальний апарат дихотомії “свій/чужий” містить багато елементів і знайти єдине визначення досі не вдається. Проте, у межах дисертаційного дослідження, опозиція “свій / чужий” розглядається як імагологічна та антропологічна категорія, що функціонує як динамічний механізм конструювання образу Анни Ярославни в художньому тексті. “Свій/чужий” не ототожнюється виключно з національною належністю персонажки, а охоплює комплекс культурних, релігійних, гендерних і символічних маркерів, які змінюються залежно від соціальної ролі героїні, простору дії та авторської інтерпретаційної стратегії. Образ Анни Ярославни постає як пограничний, у якому елементи “чужого” можуть виступати як джерело конфлікту, маркери ідентичності, ціннісні орієнтири або ресурси влади, що дозволяє простежити процеси культурної адаптації, самоідентифікації та наративного конструювання Іншого в українській і французькій літературних традиціях.

Отже, дослідження дихотомії “свій/чужий” в імагології образу Анни Ярославни є ключовим інструментом для розуміння механізмів формування ідентичності, колективної пам’яті та національних міфів. Її образ є своєрідною сполучною ланкою, містком між Руссю та Європою, що робить її важливим символом у сучасному геополітичному і культурному, зокрема літературному, дискурсах.

1. 3. Функціонування національних стереотипів у моделюванні ідентичності образу

Сучасні підходи до дослідження національних стереотипів у зображенні Іншого в літературі базуються на міждисциплінарних методах, які поєднують літературознавство, соціолінгвістику та культурологію. Ці підходи спрямовані на глибоке розуміння механізмів формування та функціонування стереотипів у

літературних текстах. Національні стереотипи є важливими складовими інтерпретації образу Анни Ярославни в романах. Вони слугують матеріалом як побудови образу авторами, так і рецепції образу читачами.

Колективна та індивідуальна свідомість завжди ґрунтуються на загально визнаних і поширених уявленнях, що відображають стандартизований колективний досвід, а також на образах світу і суспільства, нав'язаних індивідууму в процесі навчання та взаємодії з іншими, які допомагають йому орієнтуватися в житті та формують його поведінку [82, с. 8]. Ці навички перетворюються на стандартизовані уявлення, які часто стають основним рушієм дій і виборів людини. Це стосується зокрема ситуацій, які зіштовхують індивіда із “чужим”.

За А.Пажо, кожна культура функціонує як простір інтервенції, розробки та обміну знаками, які підтримують її в стані безперервної комунікації і визначають полівалентність культурних феноменів. Можна стверджувати, що стереотип не виконує функцію знака. Адже знак, за своєю природою, є довільним маркером множинності смислів. Натомість стереотип слід розглядати як сигнал, який обмежує поле інтерпретацій до єдиного, часто жорстко закріпленого, значення. Такий підхід передбачає редукцію багатозначності до однозначності, перетворюючи стереотип на інструмент комунікаційної фіксації, що спрямовує сприйняття на єдиний інтерпретативний результат. Іншими словами, стереотип відсилає до типу комунікації, де неможливою є багатосенсовість, до такого типу культури, розвиток якої зупинився [143, с. 403]. Спроможність культури створювати й трансформувати смисли через міфи, символи, образи та наративи істотно зменшується або зовсім зникає. Водночас редукується її здатність адаптуватися до нових історичних умов, зберігаючи власні глибинні структури та цінності. У результаті руйнується механізм культурного кодування й перетворення, який забезпечує динамічність і багатошаровість культури в різних історичних контекстах.

З точки зору мовного контексту, саме слово “стереотип” (від д.-гр. *στερεός* – твердий, об’ємний і *τύπος* - відбиток) вперше було використано у Франції, у 1789

р. французьким друкарем Дідро, щоб позначити копії друкованої форми високого друку у вигляді монолітної пластини [37, с. 316].

У науковий вжиток термін “стереотип” уперше запровадив В.Ліппман у 1922 р., ідеолог американського неолібералізму. У праці “Громадська думка” автор розмежовує два типи громадської думки:

- громадська (за деякими перекладами суспільна) думка з малої літери – це нерівномірний і хаотичний потік, що постійно змінюється. Вона часто є спонтанною реакцією на події та непередбачуваною. Кожна окрема людина має обмежене розуміння реальності, адже є досвідченою лише у вузькому колі власних інтересів;

- Громадська думка з великої літери – виявляється в аналізі публічних і політичних сфер та їхніх функцій. Вона виникла разом з розвитком демократичного управління і стає актуальною в періоди соціальних змін. Ця форма думки має значення в ситуаціях, що вимагають вирішення складних і суперечливих питань. При цьому врегулювання конфліктів між різними громадськими думками є важливою умовою для забезпечення інституційної стабільності [247].

Стереотип у цій системі є основою для громадської думки, що виявляє себе як міцно вкорінений патерн традицій. В.Ліппман у своїй роботі запропонував визначення соціальних стереотипів: це структуровані образи світу, що формуються у свідомості людини під впливом культури. Вони є важливими та зручними для використання, оскільки зменшують зусилля, необхідні для сприйняття складних соціальних явищ і захищають індивідуальні цінності та позиції. Однак такі стереотипи завжди мають негативний характер, оскільки вони оманливі за суттю. Важливим для стереотипів В.Ліппман виділив їхній зв'язок із ментальною, а особливо з емоційною сферою людини: “Стереотипи навантаженні приференціями, сповнені прихильності чи неприязні, пов'язані зі страхами, бажаннями, сильними прагненнями, гордістю, надією. Усе, що викликає стереотип, оцінюється з відповідними емоціями” [247, с. 119]. Таке сприйняття зумовлене навіть не власним досвідом, а традицією, відтак, воно є складовою

суспільної свідомості. Саме колективний розум створює спрощені уявлення про інші етноси, бо таким чином їх простіше вписувати в загальну картину світобачення. Отже, стереотип виступає як систематизований образ, який не лише виконує функцію опису або допомоги в описі реальності, але також сприяє формуванню видимих “особистих” висновків. Ці умовиводи, однак, є продуктом глибокої культурно-історичної традиції, що накопичувалась протягом тривалого часу. Стереотипи впливають на індивідуальну ідентичність, формуючи сприйняття соціальної дійсності через призму усталених моделей мислення і поведінки, які були передані з покоління в покоління в межах певного культурного контексту [194, с. 263].

Оцінювання стереотипу залежить часто від статусу певної групи людей, а, отже, це найкраще середовище для пропаганди, адже нерідко цей статус визначається державою і, таким чином, виникає можливість для політичних маніпуляцій. Згадаймо, як після прес-конференції у Версалі президента Російської Федерації в. путіна (29. 05 2017 р.), коли він назвав Анну Київську “російською Анною” [11]. Без сумніву, таке свавільне привласнення чужих історій та історичних постатей є одним із провідних характеристик імперського гніту та колоніальної політики Росії. Ця крадіжка, зокрема, викликала жваву дискусію у соціальних мережах Facebook і Twitter. Анна стає “своєю”, за словами в.путіна, для росіян, і таке формування національної ідентичності глибоко вкорінюється у свідомість французьких діячів літератури. Анна сприймається російською княжною, що насправді є маніпулятивним твердженням, як і будь-які заяви щодо Русі, яка ототожнюється з Росією.

Загалом стереотип сам по собі однорідний та однозначний, моносимвольний. Спробуємо дослідити, як саме формується стереотип, з чого він народжується. Як зауважує А. Пажо, стереотипи продукуються еклектичною фабрикацією: змішування зовнішньої форми (атрибуту) і змісту, ідентифікації загального та часткового, індивідуального та колективного. Саме явище комунікації у своїй основі мало б містити символізацію, що породжує множинність сенсів. На противагу такій комунікації, стереотипна ж породжує

лише побічні атрибутивні додатки [143, с. 405]. Отже, можна визначити три основні функції стереотипу:

- функція економії зусиль – пізнання світу людиною потребує ресурсу, є процесом енерговитратним. До того ж, пізнати світ повністю не вдається все одно, оскільки людське життя обмежене в часі. Стереотип дозволяє індивіду економити цей час і генералізувати, шаблонувати, тобто спростити таку складну картину світу. Звісно, стереотипна картина світу буде неповною і дещо спотвореною, у ній все працює за передбачуваним сценарієм, люди приймають передбачувані рішення і ведуть себе очікувано;

- функція захисту – індивід у передбачуваному світі за передбачуваних обставин не піддається стресу, отже, відчувається захищеним і спокійним, “відіграючи” свою роль у картині світу, де кожен, з ким він стикається, виконує свою роль так само. Ризики відсутні;

- функція орієнтації – людина легко адаптується до умов стереотипної картини світу, оскільки в ній все зрозуміло і монотипно.

Окрім цих трьох основних функцій, стереотипи дозволяють реалізувати й інші функції. Соціальна, до прикладу, захищає цінності певної групи, якщо людина стає частиною цієї групи, вона неодмінно переймає цінності і постановляє їх як соціальну норму, а отже, стає на їхній захист за потреби. Інтегративна функція полегшує згуртованість певної спільноти. На психічному рівні стереотип виконує компенсаторну функція слабкого Я [37, с. 318].

Одним із яскравих маркерів стереотипу, за Д.-А. Пажо, є його прив’язаність до теперішнього часу. Стереотипу притаманна актуальність лише в умовах сьогодення, тобто минуле зовсім не береться до уваги. Стереотип створює вигляд наближеності до істинної суті, видає мінімальну кількість інформації за максимальну. Одне з основних завдань стереотипу – встановлення специфічного типу відносин між явищами культури та суспільством, видаючи зовнішній атрибут під смислову одиницю. Стереотип містить відбиток “іншого”, а отже, він прагне легітимізуватися в певному історичному часі, який йому відведений. Стереотип є

монолітним, проте він легко входить у різні контексти і має здатність миттєво переформатуватися [143, с. 405].

На противагу цій теорії, ми досліджуємо інтерпретацію образу Анни Ярославни, тяглість стереотипного уявлення про неї, як представницю російської історії та культури, сягає кількох століть. Вона зіграла важливу роль у французькій історії, а відтак стала прабабусею усіх монархів у Європі. У досліджуваних творах часто зустрічається стереотипізація образу Анни Ярославни як типового прикладу представниці Росії, що зумовлене колоніальним минулим України, політичною пропагандою, відмежуванням від минулого історичного контексту, постколоніальною травмою.

З позицій постколоніальних студій національні стереотипи в літературі постають не лише як образні спрощення, а як механізми символічного контролю над історією та ідентичністю Іншого. Ототожнення Анни Ярославни з “росіянку”, поширене у французькому літературному дискурсі, може бути інтерпретоване як форма епістемологічної колонізації, за якої український культурно-історичний простір репрезентується через призму російського імперського нарративу. Такий стереотип нівелює окремішність Русі й відтворює асиметричні моделі культурної репрезентації, характерні для постколоніального знання. Образ Анни Ярославни був вигідний у цьому контексті з точки зору політики, адже таким чином підкріплював дружні зв'язки Франції та Росії, які нібито беруть свій початок ще за епохи Русі. Проте, зважаючи на відкидання справжньої історичної дійсності і неправомірне привласнення Росією української історії, тут чітко бачимо накладання атрибуту, певної бутафорської форми образу Анни-росіянки на дружні зв'язки двох держав.

Для дослідження найбільш поширеного у французькій літературі стереотипу про Анну Ярославну варто звернутись до постколоніальних студій Е.Саїда. Дослідник висуває важливу для нашого дослідження тезу: національні образи не відображають реальність, а продукують її в межах імперського знання. Тобто образ Іншого не є етнографічним, а швидше сконструйованим національним стереотипом, бо він продукується культурним центром влади, а не етнічним

самопізнанням [154, с. 37]. Саме тому образ Анни, як росіянки у французьких романах, не є етнічним за суттю, а виступає подекуди продуктом імперського дискурсу.

Національний стереотип виступає частиною системи репрезентацій, яка створює “перекодовану присутність”, а не реальність, тобто він відповідає епістемологічній моделі панування. Як зазначає Е. Саїд, стереотип – це не помилка сприйняття етнічних рис, це фундаментальна частина політико-інтелектуальної культури, де воля до знання є нерозривною з волею до контролю та підкорення. У цьому контексті національний стереотип Анни Ярославни як “росіянки” постає не як історична неточність, а як результат дії орієнталістської технології влади, описаної Е. Саїдом [154, с. 44]. Паноптичний погляд домінантної культури дозволяє розчленувати складну історичну реальність Русі, вилучити її з власного контексту та перекодувати відповідно до сучасних імперських національних уявлень. Унаслідок цього гібридна ідентичність Анни редукується до зручної національної етикетки “росіянки/gusse”, що слугує інтересам панівного історіографічного дискурсу Росії та відтворює асиметрію культурної влади.

Е.Саїд у своєму дослідженні опирається на критичну теорію влади Мішеля Фуко. У світлі теорії влади М. Фуко, літературна репрезентація історичної постаті постає не як нейтральне відображення минулого, а як ефект дискурсивних практик, у межах яких знання функціонує як форма влади [185]. Номінація Анни Ярославни як “росіянки” та присвоєння їй певних характеристик, що відповідають образу росіянки, є прикладом дисциплінарної нормалізації, що редукує складну історичну ідентичність до домінантної національної категорії. Така практика відповідає паноптичній логіці культурної влади, у межах якої Інший стає видимим лише в тих формах, які санкціоновані панівним (російським, імперіалістичним) дискурсом.

У межах постколоніальних студій, що аналізують наслідки колоніального правління, варто згадати концепт гібридності Гомі Бгабги. Дослідник зазначає, що національна ідентичність є змінною та процесуальною, а національний дискурс прагне її зафіксувати та уніфікувати. Тобто, національний стереотип формується

всередині дискурсу [5]. Національну ідентичність більш детально ми розглянемо у другому розділі дисертаційного дослідження, проте варто зазначити, що вона теж гібридна, бо складається із елементів, набутих у Франції та успадкованих у Русі. У творах часто вона зводиться до спрощення та уніфікування, що вказують на приналежність до Росії. Це і є спробою усунути гібридність та звести її до єдиного національного коду, іншими словами, це спосіб національної редукції образу Анни Ярославни у французькій літературі.

Інший приклад зустрічається у Ф. Делорма, який згадує про Рутенію: *“Рутенія, Руська земля... Пізніше це слово в сучасному вигляді – “Росія” – підхоплять великі князі московські, а давня Київська Рутенія, центр якої вже буде зміщено на північ, перетвориться на “Україну”, тобто прикордонну землю нової імперії”* [64, с. 17]. Якщо детально оглянути наведений приклад, то у постколоніальних студіях процес привласнення Московською державою назви “Русь”, а згодом її трансформації у форму “Росія”, розглядається як стратегія символічного та епістемологічного панування. Таке переозначення історичної спадщини супроводжувалося зміщенням центру Русі на північ і редукцією її первинного культурно-політичного осердя до периферійного статусу. В імперському дискурсі поняття “Україна” набуває значення прикордонної території, що відповідає колоніальній моделі ієрархії “центр – окраїна” та слугує інструментом легітимізації домінування метрополії над колонізованим простором. Це відповідає, по-перше, постколоніальній логіці переписування історії монополією, по-друге, це типовий механізм колоніального дискурсу, коли колоніальний простір описується не через власну історію, а через його функцію для імперії – “край імперії”. Це один із традиційних для пропаганди прийомів, про які згадує О. Гальчук – присвоєння, заперечення, знецінення, заперечення (відміна) у науковій розвідці про стереотипний образ українця у російській літературі [46, с. 47]. Прикметно, що цей стереотип поширився далеко за межі Росії якраз завдяки таким практикам пропаганди і зустрічається не лише у художній літературі, а й у історичних дослідженнях Ф. Делорма.

Отже, усталене означення Анни Ярославни у французькій літературі як “росіянки” не є лише історичною неточністю, воно функціонує як національний стереотип, сформований у межах доміантного історико-культурного дискурсу, який спрощує та уніфікує складну реальність Русі. Таке іменування підмінює конкретний історичний і культурний контекст ширшою імперською категорією, зрозумілою й зручною для західного реципієнта.

Постколоніальні дослідження Франца Фанона дозволяють побачити в цьому процесі механізм нав’язаного ідентифікування, за якого доміантний дискурс позбавляє історичного суб’єкта права на власне іменування. Стереотип стає формою символічного насильства, що відтворює асиметрію між “центром” (Росією) і “периферією” (Україною), як це бачить західний читач [176].

Отже, образ Анни Ярославни як “росіянки” є не просто помилкою, а результатом дії постколоніальних механізмів репрезентації, які впливають на формування національних стереотипів у літературі та масовій свідомості. Окремого значення русифікація Анни Ярославни набуває в контексті визначення її національної ідентичності у французьких творах, приклади яких розглядаємо в другому розділі дисертаційного дослідження.

Коли повертаємось до літературного образу “чужого”, спостерігаємо, як він стає проєкцією колективних ідеологічних установок і соціокультурних категорій, які визначають, як суспільство сприймає чужинця. Цей образ формує певні стереотипи, які водночас підтримують і викликають опір з боку читачів, що дозволяє текстам бути полем боротьби між усталеними уявленнями та індивідуальними інтерпретаціями. Спираючись лише на літературні твори, можливо більш-менш повно відтворити оригінальні думки, настрої, прагнення певної епохи, суспільства, бо саме образ виступає могутнім індикатором ідей, які лежать в основі суспільства.

А. Пажо запевняє, що досліджуючи в діахронічному підході тексти, дослідник фактично побачить, як утворюються, змінюються, визначаються уявлення про “чужого”. Дослідження літературних текстів, створених у різні епохи, надає унікальну можливість простежити динаміку концептуалізації Іншого,

яка варіюється від жорстких до більш м'яких інтерпретацій. Це дозволяє зрозуміти, як культурні й ідеологічні уявлення, що стають частиною колективного несвідомого, зазнають трансформації під впливом історичних і соціальних змін. Зокрема, певні образи “чужого” можуть закріплюватися як домінуючі кліше або ж зазнавати ревізії, зумовленої змінами суспільних настроїв і культурних парадигм. Ці зміни можуть бути наслідком як перерв у культурній пам'яті, що створюють простір для нових інтерпретацій, так і тривалих процесів укорінення, де стереотипи передаються з покоління в покоління, набуваючи чимраз більшої стійкості [143, с. 407]. Отож, літературний текст виступає ареною, де відбувається боротьба між усталеними уявленнями та новими змістовими конструкціями, що формують уявлення про “чужого” в різних культурних і соціальних контекстах.

Якщо заглибитись у прелогомени дослідження національних стереотипів, уперше воно відбувалося на основі методу “переліку рис” (1933 р. Д.В. Кац, 1035 р. К.В.Брейлі): 10 етнічних груп були класифіковані сотнею студентів, відповідно до списку 84-х рис [37, с. 318]. Згодом цей метод замінили на “фотометод”: респондентам треба було оцінити характер людей, які зображені на фото. Метод переліку рис використовується й понині, але має суттєвий недолік, через який його об'єктивність зменшується. Респондентам уже надається певний перелік рис, тобто, вони мають обрати із наявного списку, що автоматично програмує і обмежує їх у відповідях [37, с. 319].

Оксана Гаврилів провела схожий експеримент, проте переліку рис не було: опитані довільно описували певні національності. Цікавим фактом дослідження є також те, що чим вищий рівень освіченості серед опитаних, тим менше вони готові висловлювати стереотипні судження. Також жінки виявились менш схильними до узагальнень та стереотипних висловлень, ніж чоловіки. Якщо перенести це дослідження на авторів досліджуваних творів, складно зробити ті самі висновки, адже у французькомовній літературі Жаклін Доксуа розкриває образ Анни Ярославни, посилаючись на релігійний аспект та політичні процеси у Франції, проте для правильного розуміння контексту варто також згадати про упорядника роману Віктора Лупанова, голову редакції “Русская мысль”. Через

імагологічний аналіз образу Анни в цьому творі виявляємо велику кількість “російських” слідів. Така тенденція є наслідком походження упорядника.

Режін Дефорж описує справді драматичні моменти у своїй книзі, тож її розповідь теж насичена національними стереотипами, які посилюють емоційність твору. Філіпп Делорм пише справжню історичну роботу про Анну, вдаючись до історичних довідок і намагаючись відтворити все до дрібних деталей, проте його дослідження наповнене певними неточностями, зумовленими привласненням Росії. Яскраво прослідковуємо функції стереотипу “Анна Ярославна – росіянка”: Росія велика держава, про яку знають французи. Не потрібно витратити більше зусиль, щоб з’ясувати, що Анна Ярославна походить із княжого роду Русі, правонаслідницею якої є Україна. Функція орієнтації: легко можна зорієнтуватися, де знаходиться велика країна Росія, і віднести екзотичність Анни до неї; функція захисту: безпечно вважати все саме таким – простим і очевидним, легко почуватись у безпеці, не знаючи про російсько-українську війну і 300 років намагань Росії поневолити Україну, про постійні намагання Росії стерти українську ідентичність. Наслідки цих діянь оприявнюються сьогодні в національній культурній травмі. Цей термін у науковий вжиток вводить Артур Ніл у 1998 р. За його визначенням, національна культурна травма – це подія, що безперервно відтворюється в колективній свідомості й від якої на національному рівні неможливо остаточно дистанціюватися або звільнитися [253]. Для українського контексту – національна культурна травма відображається як наслідок тривалого й незавершеного травматичного досвіду, пов’язаного з імперським привласненням історичної спадщини Русі. Постійне відтворення стереотипу Анни як “росіянки” у французькому літературному та культурному дискурсі є формою символічного повторення цієї травми: воно закріплює втрату історичної суб’єктності та культурної автономії. Таким чином, русифікація образу Анни функціонує не лише як спрощення, а як дискурсивний прояв національної культурної травми, що знову й знову актуалізується в репрезентаціях минулого. Такі травми спостерігаємо часто в постмодерністській літературі. Зокрема, головною темою творів О. Памука та О. Ільченка є пошук ідентичності

(мистецької, національної, релігійної). Травма стає рушієм цього пошуку, де творчість виступає спробою її подолати [232]. Отже, пошук ідентичності пов'язаний із постколоніальною травмою в досліджуваних авторів.

Проте мова в романах Жаклін Доксуа та Режін Дефорж йде не лише про стереотип Анни як росіянки, а й про певні національні російські стереотипи [178]. За приклад візьмемо опитування авторства О. Гаврилів у 2013 р. у Відні. Серед національностей, які треба було описати, були, зокрема, і росіяни. Серед 16 опитаних осіб було наведено 14 негативних характеристик та 5 позитивних. Найбільш поширеним стереотипом вважається пияцтво (5 осіб) та корумпованість [37, с. 320]. Стереотип щодо алкоголю присутній і у творі Жаклін Доксуа, там згадується саме слово “*vodka*” [218, с. 138], яке відразу відсилає нас до національного стереотипу пияцтва, до Росії. Попри стереотипні описи, Анна Ярославна у творах розбиває інші усталені кліше. Зокрема, гендерні: жінці не місце в політиці, її основне завдання – народжувати дітей і сидіти в замку. Анна стає важливою для політичного життя королівства, що зовсім не корелюється зі стереотипом дружини французького короля, основне завдання якої – народжувати дітей та вишивати.

На противагу Режін Дефорж, у романі Жаклін Доксуа ми бачимо підтвердження стереотипного образу дружини, яка жертовно віддає всю себе заради щастя чоловіка та держави.

Якщо ж аналізувати національні стереотипи у творах українських авторів (Валентин Чемерис, Євген Луняк, Іван Малкович), то їм належить саме створення позитивного автообразу (самообразу). Вони описують Анну Ярославну, надаючи їй позитивних рис, і схиляють читачів до вподобання героїні.

Сучасна імагологія зосереджується на вивченні образів “чужих” країн, націй і культур, водночас трактуючи сам образ “чужого” не як об’єктивну реальність, а як стереотип, сформований у межах національної свідомості.

Отже, ми вже можемо точно зазначити, що стереотипний образ не є правдивим і нерідко виступає таким, який викликає негативні емоції. На противагу цьому, стереотип дуже чітко передає ставлення до людини, у нашому випадку, до

Анни Ярославни. Проте не завжди стереотипи є негативними, іноді вони відображають позитивні риси, які приписують певній нації. Стереотип як поняття не сприяє об'єктивній оцінці реальності.

Структура стереотипів складна, але сьогодні науковці чітко розмежовують три види стереотипів: динамічний, етнічний та соціальний. Для дисертаційного дослідження, зокрема, важливо визначити, що таке етнічний стереотип та які його складові.

За визначенням сучасного тлумачного психологічного словника, етнічний стереотип – це “відносно стійкі уявлення про моральні, розумові та фізичні якості, властиві представникам різних етнічних спільностей. У їхньому змісті зазвичай зафіксовані оцінні думки про зазначені якості, але можуть бути й настанови до дії стосовно людей певної національності”. Тут також важливо зазначити, що етнічні стереотипи поділяються на автостереотипи та гетеростереотипи. Перші – “думки, судження, оцінки, які відносять до власної етнічної спільності; звичайно містять комплекс позитивних оцінок” [196, с. 506]. Гетеростереотипи – “сукупність оцінних суджень про інші народи; бувають як позитивними, так і негативними – залежно від історичного досвіду взаємодії даних народів” [196, с. 506]. Етнічні стереотипи слід аналізувати, розділяючи їх на дві ключові складові: 1) відносно стабільне ядро, що включає уявлення про фізичні риси, історичне минуле, спосіб життя та професійні навички представників певного народу; 2) змінні судження стосовно комунікативних і моральних характеристик, оцінка яких значною мірою залежить від динаміки міжнаціональних та міждержавних відносин. Ці аспекти демонструють, як соціальні та політичні контексти впливають на формування та трансформацію етнічних стереотипів [196, с. 506]. Тут можемо побачити невелике відхилення від “негативності” стереотипів, яка є їхньою обов'язковою складовою за В. Ліппманом.

Етнічний стереотип є основою для багатьох образів у літературі, адже він не потребує додаткових пояснень і є зрозумілим для читача. Такий стереотип ґрунтується на характерних рисах, які приписують тому чи іншому народу. Глибокий аналіз національного стереотипу в дискурсивному ключі пропонує

В. Будний. У своїй роботі “Розгадка чарів Цірцеї” він наводить приклад: “У “Енеїді” І. Котляревського зі стереотипних уявлень вибудовано комічну модель тодішньої багатонаціональної Європи у вигляді острова Цірцеї, на якому ця чарівниця перетворює прибульців на тварин відповідно до етнічного походження: працюючого хохла – на вола, упертого ляха – на барана, бородатого москаля – на козу, хитрого пруса – на лиса, вимуштруваного австрійця – на журавля, мистецького італійця – на мавпу, войовничого француза – на собаку тощо” [22, с. 55]. Цей приклад яскраво ілюструє загальні риси, які приписують згідно з етнічною приналежністю. Звісно, стереотипи тут є спрощеними образами, як і в літературі загалом, проте вони неминучі, якщо мова йде про опис інших культур. Звичайний читач не є знавцем усіх особливостей кожної етнічної групи, він володіє обмеженою інформацією, що базується на репутації етнічної групи. Питання розголосу є дуже важливим, якщо ми говоримо про український контекст в умовах війни: чим більше ми говоримо про себе, тим більше іноземців знають про Україну.

Національний стереотип є посередником між реципієнтом та іншими культурами – атрибут, який не є повноцінним значенням і не відображає реалій національного характеру. З плином часу національний стереотип може перетворитись на спрощений трюїзм, неспроможний адекватно описати складну реальність. Саме так “еволюціонує” стереотип про Анну Ярославну у французькій літературі, яка вважається російською діячкою і пов’язує обидві країни ще на давніх етапах їхнього розвитку. При такому твердженні опускається велика кількість історичних фактів і подій. Все зводиться до банального, невиправдано узагальненого висновку, не враховується тяглість історії, не згадується Русь, яка є спадщиною України. Роль стереотипу неоднозначна – він, з одного боку, відбиває певний патерн реальності на етапі свого формування, а з іншого боку, вже пізніше абсолютизує ці відносні результати і може стати на заваді пізнанню, а також може деформувати людську свідомість та людські відносини [69, с. 66].

Стереотип українського національного образу у французькій літературі досліджували Вікторія Чуб та Інга Яценко. Дослідниці простежують еволюцію

образу українців у літературних французьких творах, звертаючись до поняття стереотипу “сільськогосподарської країни”, який був притаманний уявленням французів про українців до повномасштабного вторгнення, та природній зміні цього образу на такий, що бореться і захищає власну національну ідентичність [195, с.333]. Схоже дослідження про образ Америки у поезіях В. Махна провела О. Демчук. Дослідниця акцентує відчуженість та загубленість героя у світі Іншого та аналізує функціонування авто- та гетероетнообразів у поетичних текстах Василя Махна. Наголошується проблема національної ідентичності автора в американському культурному просторі. Дослідження висвітлює поетику нового номадизму, мотиви “свого/чужого”, вплив міграційного досвіду та простору США на формування образу Іншого й екзистенційного самовизначення ліричного героя [65; 67].

У царині імагології стереотипи відіграють важливу роль, бо часто є основою образів. Проте ступінь правдивості таких узагальнень не обов’язково удостоюється досліджень, навпаки, науковці вважають, що об’єктивність та інформаційна цінність таких суджень мінімальна. Стереотипи зазвичай використовувались для зображення історичних “образів” у стосунках з етнічними нацменшинами, які часто були упередженими чи шовіністичними. З імагологічної точки зору, дослідників цікавить не правдивість стереотипу чи його відповідність дійсності, а умови виникнення стереотипу. Етнообраз сприймається не як носій інформації про дійсність, а як властивість контексту [22, с. 56]. Для імагологічних досліджень вартісним є контекст: не питання чи правдива теза, а чому вона з’явилась, до кого звернена, хто її автор, у який історичних чи соціальних умовах вона з’явилась, які прийоми використовує автор, щоб переконати читача у правдивості свого твердження тощо. Проте ми вважаємо доцільним не лише дослідити контекст стереотипу, а й розвінчати його, зокрема це стосується найбільшого стереотипу, який нівелює історичну дійсність постаті Анни Ярославни – стереотип про її зв’язок із Росією.

Приклад політичної маніпуляції Російської Федерації наводить В. Якимович у своєму дослідженні. Одним із характерних прикладів функціонування

етнополітичних стереотипів є концепт “могутності” так званого “руського міра”, який спирається на міфологізовані уявлення про його історичне коріння, нібито безперервно пов’язане з Руссю, а також на ідею розмитих “культурних кордонів” та “братських народів”, що виходять далеко за межі реальних політичних та державних меж. Цей стереотип активно використовується як ідеологічний інструмент для легітимізації імперських амбіцій, що проявляється в невизнанні суверенітету незалежних держав, зокрема Грузії, України та країн Балтії. Його експансія в суспільну свідомість здійснюється через систематичне відтворення в масових комунікаціях, політичному дискурсі та освітньому просторі. Особливу роль в цьому процесі відіграють інформаційні маніпуляції, що, апелюючи до історичної тяглості та нібито природної єдності “руського міра”, створюють викривлену картину реальності. Ефективність цього стереотипу як інструмента політичного впливу особливо яскраво проявилася в подіях, що супроводжували агресію Росії проти Грузії в 2008 році, анексію Криму в 2014 році та розпалювання гібридної війни на Сході України. Систематичне тиражування подібних уявлень сприяло розгортанню колаборантських практик, втраті частиною громадян усвідомлення власної національної ідентичності та зміцненні прокремлівських наративів у внутрішній та зовнішній політиці Росії [201, с. 62].

Як зазначає В. Будний, “тексти, які стосуються національного характеру, довіряють не безпосередньому спостереженню дійсності, а вже існуючій репутації: часто цитуються або згадуються попередні автори, котрі, своєю чергою, залежать від ще раніших джерел” [22, с. 56]. Звідси можемо зробити висновок, що процес референції в межах національних стереотипів здійснюється не у взаємозв’язку тексту з реальністю, а через взаємодію між текстами. Національні стереотипи формуються як інтертекстуальні конструкції, що спираються на попередню текстуальну традицію і цілковито заміщують безпосереднє сприйняття реального світу. Існують також певні структурні сталі традиції у змалюванні національного характеру:

- північ країни зазвичай більш практична і діловита, прозаїчна та індивідуалістична; південь, у свою чергу, більш безтурботний та ідилічний, проте менш надійний;

- периферія традиційно відстала і позачасова, більш натуральна, на відміну від центру, який прогресивний і розвинутий, модерний, космополітичний та “культурний”;

- національні стереотипи завжди протирічать собі самі, містять протилежні значення. В. Будний наводить приклад “французи строгі, раціональні, незворушні (тип – Жіскар д’Естен), а також збудливі, поривчасті, пристрасні (тип – Луї де Фюнес)” [22, с. 56]. Тобто, усім відоме кліше “країна контрастів” можна використати до будь-якої країни, бо національні стереотипи яскраво підкріплюють це кліше.

Водночас образ Іншого постійно змінюється, і ці процеси зумовлені не зміною самої країни, а змінами політичного життя, а відповідно, відношення до Іншого. У досліджуваних романах часто можна зустріти певну екзотичність, притаманну Анні Ярославні. Яскравий приклад можна побачити у зміні ставлення авторів, залежно від їхнього походження. Так, українські автори (Іван Малкович, Валентин Чемерис) створюють певний гетерообраз французів, які насправді дуже відстають у своєму державотворчому становленні, у порівнянні з русинами. Водночас французькі автори зосереджуються на питаннях релігійності, яку вважають провідною позитивною рисою нації на той момент (Жаклін Доксуа).

Якщо розглянути глибше стосунки Русі і Французького королівства за часів Анни Ярославни, можемо зрозуміти, що вони є віддаленими державами. Оскільки країни не несли загрози одна одній, їхньому опису притаманна певна привабливість, що породжує екзотизм та ксенофілію.

Отже, образ, який приписують певній країні, не змінюється через еволюцію самої країни, а через зміну ставлення до неї. Це вкотре підтверджує факт взаємозв’язку автообразу із гетерообразом: образ іншої країни містить у собі елементи, що описують власний образ, незалежно від того, чи автор відкрито показує це, чи це існує латентно [238, с. 5]. Дж. Лірсен висунув інше припущення

щодо співвідношення автообразу і гетерообразу: він вважав, що автообраз інтегрується у відображення іншої культури як невідворотний вияв суб'єктивності, що визначає ключову різницю між “образом” та об'єктивними відомостями [244].

За Д. Наливайком, захоплення чи осудження Іншого автором, його помилкове уявлення про іншу країну, навмисне чи мимовільне перекручення її образу – все це суб'єктивні елементи, які характеризують, у першу чергу, самого автора, а отже, вони є важливою складовою його власного образу [125]. Імагологічні дослідження стереотипів вимагають дискурсивного підходу, який дозволяє глибше дослідити образ Іншого за допомогою занурення у контекст зображення та авторську позицію.

Національний стереотип у літературі часто ототожнюється з етнічним стереотипом. До прикладу, Л. Зашкільняк та І. Грабовська не розрізняють їх. Перший наголошує на тому, що “явище формування етнічної (національної) самосвідомості нерозривно пов'язане з етнокультурною та етносоціальною ідентифікацією” [82, с.15]. Щоб розглянути це твердження, звертаємось до підвиду психології – етнопсихології. О.Савицька та Л. Співак наводять визначення терміну етностереотипи – “це спрощені, схематизовані образи етнічних груп, які характеризуються високим ступенем узгодженості індивідуальних уявлень. Під етнічними стереотипами розуміють відповідно стійке уявлення про моральні, розумові, фізичні якості, що притаманні представникам різних етнічних спільностей” [153, с. 127]. М. Боднар натомість наголошує на історичному контексті етностереотипів, визначаючи їх так: “узагальнений, емоційно-насичений образ етнічної групи або її представників, який створено історичною практикою міжетнічних стосунків” [12, с. 220].

В українському літературознавчому науковому середовищі існує полеміка щодо поділу стереотипів на етнічні та національні. Тетяна Кацберт, до прикладу, називає синонімічними корелятами національні, етнічні, культурні, етнокультурні та міжкультурні стереотипи. Для ототожнення етнічних і національних стереотипів дослідниця використовує етнічний підхід, тобто термін “нація” трактується не в політичному значенні, яке пов'язане із територією нації, що

обмежена політичними кордонами, а в значення етнічно-культурної спільноти [88, с. 7].

Провести чітку демаркаційну лінію між етнічним і національним стереотипом не вдається, проте В. Будний наголошує на розмежуванні понять національний стереотип і національний характер, які в етнопсихології ототожнюються: “національний стереотип – це посередник між нами та іншими культурами, їх неповноцінний еквівалент, своєрідний розпізнавальний знак, який має дуже умовний зв’язок із тими реаліями, які в етнопсихології називають національним характером” [22, с. 55].

Д. Наливайко наголошує на розрізненні понять національний образ і національний стереотип: “Підміна імагологічного образу стереотипом є поширеним явищем, що кінцевим результатом має спрощені й однобічні, проте стійкі уявлення одного народу про інших... Імагологічний образ Іншого, *imago*, є феноменом культури, що корелятивно репрезентує Іншого в певній культурі... Щодо стереотипу, то це...– елементарна, нерідко карикатурна форма образу, що тяжіє до знаковості...” [125, с. 102].

Отже, етнічний стереотип у літературі ґрунтується на уявленнях про культурну та антропологічну спільність, тоді як національний стереотип є продуктом історико-політичного дискурсу, пов’язаного з процесами націєтворення й легітимації влади. У випадку образу Анни Ярославни йдеться не про етнічну помилку, а про національний стереотип імперського походження, що ретроспективно проектує модерну російську ідентичність на середньовічний простір Русі. Проте для дослідження інтерпретації образу Анни Ярославни, варто зазначити, що національність і етнічність не розрізняються на етапах життя князівни, тож говорити про принципову розбіжність національного та етнічного стереотипу у образі героїні не варто, ці терміни можна вважати синонімічними у контексті дослідження.

Досліджуючи національний образ, варто згадати не лише про стереотип, а й про міф, оскільки ці два поняття є близькими і значно впливають на створення національного образу. До прикладу, обидва поняття звертаються до упорядкування

навколишнього світу (згадаймо функції стереотипів, наведені вище). За визначенням Д.-А. Пажо, міф має важливе культурне значення і це значення розкривається у трьох дефініціях: “міф – це знання і влада; міф – це історія певного людського угруповання; міф – це етична історія, що скріплює угруповання, котре її виробило й на котре вона орієнтована. Кожен з елементів наведеної дефініції може слугувати також характеристикою образу, позаяк для письменника чи певного людського угруповання він набуває пояснювального, нормативного, етичного значення в конкретних історико-культурних умовах” [143, с. 417]. Отже Д.-А. Пажо вважає, що ці два поняття є взаємопов’язаними і сенсово близькими. Стереотипу, як і міфу, притаманна функція визначення, ієрархізації та адаптації простору в культурі. Д.-А. Пажо наводить цікаве визначення міфу за Марселем Детьеном, яке сам вважає тотожним до визначення образу: “Міф – це місце, де відбувається битва між пам’яттю та безпам’ятством...” [143, с. 418]. Це визначення відносить нас до висновку Ролана Барта про образ, який містить у собі історію, але водночас протистоїть їй [209]. Обидва визначення можна вважати тотожними. Звідси визначаємо, що образ Іншого неможливий без стереотипів, які дуже наближені до міфів, бо і ті, і ті допомагають доповнити і пояснити картину світу.

Інший підхід аналізу національних стереотипів Дж.Лірсен пропонує дослідження етнотипів на трьох рівнях:

- інтертекстуальний рівень передбачає визначення етнічної специфіки стереотипу та його типологізацію;
- контекстуальний пов’язаний із впливом історичних, політичних і соціальних чинників на формування та закріплення етностереотипу;
- текстуальний рівень дослідження зосереджується на виявленні особливостей реалізації етностереотипу безпосередньо в художньому творі [238, с. 20].

Для такого типу аналізу етнічного або національного стереотипу необхідно звертати увагу не лише на етнічну приналежність персонажа, а й на стать,

соціальний статус, що дозволяє провести різномірний аналіз у соціологічному і політологічному контекстах, не лише в літературознавчому.

Проте зазначимо, що національні стереотипи є уявленнями про типові риси характеру та зовнішність, вони найяскравіше передаються якраз у літературних творах. Художній твір маркує персонажа-представника нації, базуючись на стереотипних уявленнях. Саме тому образ Іншого або ж “чужого” у літературі постає таким яскравим, динамічним і багатограним. Тому справедливо вважати, що літературний образ “свого” та “чужого” дозволяє дослідити національні стереотипи та міжнаціональні стосунки навіть глибше, ніж певні види опитувань.

Отже, визначення стереотипу може трактуватись по-різному, залежно від галузі дослідження: соціологія, політика, література, масмедіа. У літературі національний стереотип займає важливе місце для розуміння і сприйняття картини світу Іншого. Національний стереотип, який ми ототожнює із етнічним, допомагає сприймати, упорядковувати інформацію та почуватись у безпеці, а також є прив'язаним до емоційної складової, тому так легко сприймається реципієнтом. Загалом література є важливим майданчиком для трансляції, переосмислення та трансформації національних стереотипів, а їхнє дослідження дозволяє краще зрозуміти культурні уявлення про власну та чужу ідентичність. Найбільш поширеним стереотипом в інтерпретації образу Анни Ярославни є її віднесення до російського контексту, наділення постаті певними ознаками, що пов'язують її з Росією. Цей стереотип зумовлений колоніальною політикою Росії. Русифікація образу Анни в літературі сприяє повторюванню національної культурної травми українців.

У літературознавчому дискурсі інтерпретація постає як складний герменевтичний процес, що коливається між об'єктивістським прагненням віднайти первинний авторський задум та суб'єктивістським акцентом на творчій ролі читача. Орієнтуючись на класичні підходи Ф. Шляєрмахера, філософську концепцію Г.-Г. Гадамера чи інтенціональний метод К. Гірца, сучасні студії виокремлюють антропологічний метод як провідний інструмент розуміння тексту. У цьому контексті інтерпретація образу Анни, здійснена крізь призму імагології,

дозволяє не лише розкрити специфіку сприйняття “чужого” та особливості змалювання “свого”, а й реалізувати раціональну модель інтерпретації як живого діалогу між читачем і текстом.

Імагологія досліджує уявлення про Іншого – нації, культури, країни, які сприймаються як відмінні. Вона трактує образ “чужого” як національний стереотип, що формується в певному історичному та культурному контексті. Водночас, аналізуючи ці образи, імагологія розкриває особливості самого суб'єкта сприйняття – його національну свідомість і систему цінностей. Етноімагологія, як окрема галузь, вивчає образи Я, Іншого та проміжні ідентичності в літературі. Її головна мета – дослідження діалогу між цими образами та принципів їхнього конструювання. Літературний текст не лише відображає риси персонажів, а й формує національну ідентичність, закріплюючи деякі характеристики як типові для певного народу. Таким чином, етноімагологія допомагає зрозуміти, як художня література моделює міжкультурні взаємодії та формує уявлення про етнічні спільноти.

Проте завдання імаголога полягає не у дослідженні правдивості образів у літературі, а самого утворення образу і умови, які цей конструкт спричинили. Дослідження образу Анни Ярославни через дихотомію “свій/чужий” в імагологічному підході розкриває її роль у формуванні національної ідентичності. У різних наративах вона постає як представниця Русі, або як відчужена королева Франції. Її образ слугує інструментом національної пам'яті та політичних дискурсів, зокрема у протиставленні “Україна – Європа”. Він також міфологізується в літературі та масовій культурі, адаптуючись до сучасних ідентифікаційних процесів. Імагологічний підхід дозволяє виявити, як історична постать перетворюється на символ і як література конструює культурні стереотипи. Протиставлення “свій/чужий” дозволяє дослідити гетерообраз – образ, який створюється автором про інші національності та самообраз – образ своєї власної країни, суспільства. Ці два терміни нерозривно пов'язані, адже те, як зображується Інший у творі, говорить багато про те, яким є Я.

Незмінною частиною образу є національні або ж етнічні стереотипи – сталі уявлення про певну націю. Стереотипи дозволяють економити зусилля, виконують функцію захисту і орієнтації. Національні стереотипи відображають колективну свідомість, історичний досвід і культурні уявлення суспільства. Вони формуються на основі інтертекстуальних традицій, що забезпечують їхню стійкість і впізнаваність, але водночас можуть змінюватися залежно від історичного та політичного контексту. Літературні тексти не лише відтворюють усталені уявлення про нації, а й впливають на їхнє сприйняття, закріплюючи або, навпаки, розвінчуючи певні міфи. Національні стереотипи відіграють роль когнітивних схем, що спрощують сприйняття іншої культури, але водночас можуть деформувати образ Іншого через це саме упередження та спрощення. Імагологічний підхід до аналізу літературних текстів дозволяє розкрити механізми функціонування національних стереотипів, простежити їхнє походження, еволюцію та вплив на читача.

Загалом національні стереотипи в літературі є не лише відображенням колективних уявлень, а й важливим чинником формування національної ідентичності та міжкультурної комунікації. Вони можуть слугувати як засобом зміцнення національної самосвідомості, так і джерелом міжетнічних конфліктів, що робить їхню деконструкцію актуальним завданням сучасної гуманітаристики.

Найбільш поширений національний стереотип у образі Анни Ярославни простежуємо у французьких романах Режін Дефорж та Жаклін Доксуа. Це стереотип, який закріплює російську національну ідентичність у образі героїні в романах. Русифікація образу Анни Ярославни зумовлена колоніальною та імперіалістичною позицією Росії, яка постійно намагається привласнити собі історію Русі. У науковому дискурсі такі дії означаємо формою епістемологічної колонізації, де культурно-історичний простір України змальовується крізь призму російського імперського нарративу. Стереотип тут виступає частиною політико-інтелектуальної культури. Національна ідентичність є гібридною і складною структурою, в образі Анни вона має містити як елементи Русі, так і

Французького королівства. Натомість ця гібридна структура у французьких історичних романах спрощується до єдиного національно коду – російського.

Русифікація образу Анни Ярославни у французькій літературі репрезентує національну культурну травму українців.

РОЗДІЛ 2. ІДЕНТИЧНІСТЬ АННИ ЯРОСЛАВНИ У ФРАНЦУЗЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТВОРАХ

2. 1. Історичні конвергенції та авторські моделі традиційного образу Анни Ярославни

Постать Анни Ярославни (Анни Київської, Ганни, королеви Франції, Анни Регіни), дочки Ярослава Мудрого, привертає увагу як у наукових дослідженнях, так і в публіцистичному, політичному, чи побутовому контекстах, оскільки її ім'я настільки відоме як в Україні, так і за кордоном. Проте часовий проміжок, який віддаляє нас від історичних реалій її життя та скупі історичні відомості, які зафіксовані в історіографічних джерелах, спонукають до численних домислів інтерпретації образу. Роль та місце Анни в історії української та французької державності викликали стійке зацікавлення в обох сторін у формі історичних праць та художнього переосмислення. Функціонування образу впродовж тривалого часу, його повторюваність, маркованість та впізнаваність, за спостереженнями А. Волкова, дають підстави вважати його традиційним, тобто розглядати в рамках традиційних сюжетів та образів [34, с. 5]. Такі ТСО В. Будний вважає складними утвореннями, пояснюючи їх появу генетичними й контактними зв'язками та інтертекстуальними перегуками, що вимагає їх дослідження під кутом зору тематології, імагології, а ширше – культурології [21, с.164]. Власне, у випадку з образом Анни Ярославни важливо встановити його історичну складову, що формує його традиційне ядро, а також простежити всі легендарні нашарування та індивідуально-авторські інтерпретації, що проявляються у творах українських та французьких письменників.

Сам образ формується на основі певних уявлень, історичних даних та нечисленних свідчень, які можна знайти про Анну. Водночас лакуни у життєписі та брак історично-задокументованих деталей життя та навіть смерті Анни створюють простір для художнього вимислу та особистого імажинарного внеску

авторів у образ Анни Київської. Саме тому дослідження інтерпретації історичного образу героїні у творах є вагомим внеском у літературний науковий доробок.

Кожен літературний твір, на думку Р.Барт (1970 р.), водночас містить у собі ознаки історії та протистоїть їй, що створює динамічний зв'язок між текстом і контекстом його створення [209]. У рамках імагологічної інтерпретації цей підхід дає змогу глибше зрозуміти, як література конструює образи “чужого”, відображаючи або критично переосмислюючи домінуючі ідеології конкретного історичного періоду.

Досліджуючи літературні тексти через призму імагології, можна виявити, як соціокультурні категорії, закладені у творах, співвідносяться з колективними уявленнями, стереотипами та історичним контекстом епохи. Такий аналіз дозволяє виявити, як авторська позиція, релігійні чи політичні погляди, впливають на зображення Іншого та сприйняття “чужого”. Таке дослідження допомагає класифікувати літературні твори не лише в мистецькій, але й у соціально-історичній площині, що розкриває взаємозв'язок між текстом, ідеологією та культурною пам'яттю [143, с. 406].

Важливим є також дослідження еволюції образів у певному проміжку часу, яке допомагає визначити об'єктивні складові його рецепції в різних дискурсах (мовний, політичний, соціальний). Якщо розглядати саме образ держави, у нашому випадку говоримо про Французьке королівство та Русь, слід брати до уваги не лише літературні твори, а й надбання масової культури, які втілюються у художній літературі зокрема. Тому до матеріалів компаративного літературознавчого дослідження відносимо не лише літературні твори, а й історичні, етнографічні та географічні розвідки, суспільно-політичні спостереження, а також публіцистичні тексти, політичні промови та декларації [170, с. 164].

Образ Анни став натхненням не лише для художньої літератури, наукових і суспільно-політичних матеріалів, він надихав чимало митців. Його інтерпретація прослідковується у багатьох мистецьких напрямках. Зокрема образ Анни надихав Антіна Рудницького на створення опери “Анна Ярославна” (1969 р.). В українській літературі образ Анни можна зустріти у повісті Івана Филипчака “Анна Ярославна

- королева Франції” [183], у п’єсі Івана Кочерги “Ярослав Мудрий” (1946), а також в історичному романі Павла Загребельного “Диво” [80]. Навколо Анни Ярославни будується сюжет оповідання Софії Наумович [131]. До образу Анни звертаються Федір Дудко [73; 74], Раїса Іванченко [85].

У скульптурі образ Анни Ярославни увіковічений у Санлісі та Києві. Автором пам’ятника у Франції є Валентин Зноба; натомість у Києві на Львівській площі встановлено монумент юній Анні (автор ідеї — Федір Баландін, скульптор — Костянтин Скретуцький, 2016 р.). Прикметно, що обидві країни удостоїли Анну скульптурного визнання, проте десятирічна Анна – в Україні, що свідчить про її дитинство та юність в Русі, а доросла жінка, увінчана короною – французька версія Анни. Детальніше образ Анни в пластичних мистецтвах досліджувала Ольга Коновалова. У своїй статті дослідниця охоплює скульптуру, живопис, графіку та навіть нумізматику [96].

Літературний образ Анни Ярославни досліджувала Юлія Герасименко, акцентуючи увагу на літературному етнообразі та чеснотах героїні в романі Режін Дефорж [48]. Олена Колінько аналізує історичний роман В. Чемериса та приходиться до висновку, що попри історичні дані, які містить розповідь, його твір тяжіє до жанру квазі біографії. Дослідниця робить висновок, що роман В. Чемериса містить у собі ознаки як історичного роману, так і художньої біографії та квазі біографії [94].

Ірина Руснак детально досліджує образ Анни Ярославни для аналізу образу Ярослава Мудрого у творах про доньок великого князя [151]. Юрій Нехайчук розглядає значення історичної пам’яті для образу Анни Ярославни в романі Режін Дефорж та затверджує важливість історії в конструюванні образу героїні у французькому романі [134]. Олена Мізінкіна та Ганна Рибак досліджують роль пісень у конструюванні образу Анни в романі В. Чемериса. Дослідниці визначають, що пісні в романі є частиною інтертекстуальності та вносять вагомий вклад у формування образу героїні та його рецепції [120].

Досліджуючи інтерпретацію образу Анни Ярославни, варто звернутись до поняття традиційного образу історичного походження. Традиційні сюжети та

образи детально досліджуються в монографії авторства “чернівецької школи” [175]. Інші наукові розвідки за темою традиційних образів здійснювали Герасименко Ю. [48], Анатолій Нямцу [137], Галина Фоміна [184], Оксана Червінська [192] Олена Шевчук [198]. А. Волков вважає що “традиційним слід вважати сюжет (образ, мотив), який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається і активно функціонує протягом значного історичного часу”[34, с. 4]. Важливою ознакою традиційного образу є його здатність відображати загальнозначущі, повторювані життєві ситуації, що поєднують особистісний і соціальний виміри. Саме повторюваність реального досвіду зумовлює звернення літератури до вже сформованих сюжетно-образних структур. Головним параметром традиційного образу є усвідомлене сприйняття як автором, так і реципієнтом усталеного, впізнаваного ідейно-художнього комплексу. Створення нового твору на основі традиційного сюжету чи образу передбачає орієнтацію на попередні зразки та різні форми оновлення традиції. Автор свідомо розраховує на зіставлення нового варіанту з відомим першоджерелом, завдяки чому знання інваріантної фабули породжує ефект оновлення знайомого [34, с. 14].

Класифікувати традиційні образи можна за їхнім походженням, як це робить А. Волков: міфологічні, традиційно-канонічні, фольклорні, історичні, суто літературні [34, с. 10-12]. А. Нямцу пропонує класифікацію традиційних сюжетів за їх походженням, схожу на наведену вище, проте до названих типів додає ще легендарно-церковні [184, с. 47].

Для створення традиційного образу значимим є аксіологічний підхід. Цінності є основою канону інтерпретації традиційного образу. Саме тому традиційний образ Анни Ярославни у творах наповнений ідеалізованими характеристиками, на які орієнтується як українське суспільство, так і французьке: її доброта, сміливість, освіченість, щирість тощо. Проте, аналізуючи у синхронії традиційний образ князівни та її другий шлюб, до прикладу, автори виражають різні точки зору. Таким чином, для Ф. Делорма – це переступництво і неповага до французьких монархічних традицій. В той же час для І. Малковича – це право

князівни на особисте щастя. Рецепція читача, відповідно, змінюється від подачі матеріалу, проте вона може не збігатись із задумом автора і бути протилежною йому. Аксіологічний аспект може змінюватись також у діахронічному розвитку суспільства: зараз другий шлюб королеви після смерті першого чоловіка є прийнятним для обох суспільств, проте у добу Середньовіччя, цей акт виходив далеко за рамки суспільної норми.

Іншою характеристикою традиційного образу виступає його полісемантичність. Традиційний образ може інтерпретуватись по-різному. Звичною є зміна авторського ставлення, що полягає в поглибленні чи уточненні образу. А. Волков наголошує на обов'язковому переході оціночного судження із позитивного на негативне, або ж з негативного на позитивне [34, с. 13]. Проте в образі Анни Ярославни в романах ми простежуємо негативні елементи (різкість, жорстокість) героїні лише для створення багатогранності героїні, а оціночні судження у всіх досліджуваних творах виключно позитивні.

У протосюжетах або так званих сюжетах-зразках часто відбувається ідеалізація морально-психологічних якостей і моделей поведінки персонажів, унаслідок чого їхні провідні риси перетворюються на своєрідні характерологічні матриці для подальшої літературної традиції. Ці матриці вирізняються високим ступенем узагальнення та концентрацією універсального, типового й загальнозначущого. У центрі таких образів постають загальнолюдські якості й екзистенційні стани, зокрема піднесено-героїчний вимір особистості та її здатність до самопожертви (інтерпретація образу Анни в романі Жаклін Доксуа, де героїня готова на все, аби втішити короля), невпинне прагнення пізнання (інтерпретація Анни в романі Жаклін Доксуа, де героїня сама себе запитує та прагне знати все про своє минуле) або насолоди (інтерпретація Анни Ярославни в романі Жаклін Доксуа, де героїня пізнає насолоду і щастя з Раулем) [184, с. 12].

У нашому дослідженні прототипом для традиційного образу виступає реальна історична постать – Анна Ярославна. Її значення складно переоцінити у французькій та українській історіографіях. Саме тому її образ зазнає літературної традиціоналізації. Анна пов'язана із конкретною подією: вона – місток, що

поєднує Французьке королівство та Русь. Цю подію можна охарактеризувати, як “вперше і з найбільшою силою”, що є за А. Волковим, характеристикою традиційного образу, створеного на історичній основі [34, с. 7]. Саме історична дійсність формує цей прототип, у межах якої виникає ситуація, що становить основу традиційного сюжету. Для сюжетів історичного походження з суспільно-історичним семантичним наповненням таким прототипом зазвичай є яскрава, значуща постать – провідний учасник подій, що закарбувалася в історичній пам’яті народів. Водночас прототип традиційного образу постає як складна, суперечлива й багатозначна особистість. Кожна із описаних характеристик належить Анні – її образ вимальовується у творах як складний і багатогранний, водночас він має міцну історичну базу. Саме цю історичну базу ми пропонуємо розглянути далі.

Серед українських дослідників історичних подій, які цікавились постаттю Анни Ярославни, варто відзначити Є. Луняка, який у своїй фундаментальній історичній роботі “Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел” [111] висвітлює і збирає важливі факти про Анну Ярославну, а також розвінчує міфи, накопичені за століття і використані в художніх творах. До історичного дослідження життя Анни Ярославни звертався також М. Грушевський [58]. Французькі дослідники теж не обійшли таку значну для Франції постать. Найбільш сучасним і повним дослідженням Анни Ярославни є “Анна Київська. Дружина Генріха I” Філіппа Делорма [64].

Проте жвавий інтерес у французьких дослідників минувшини з’являється у XIV ст. Таке захоплення зумовлене екзотичністю походження Анни Ярославни для Франції, а також її впливом і політичною волею, які не були властиві жінкам того часу. Однією з перших згадок про Анну Ярославну у французькій історіографії є робота Жана дю Тілле “Нарис про королів Франції, їхню корону та дім, разом з переліком вельмож” 1580 р. [261]. Ця історична праця була опублікована вже після смерті автора, який був французьким дворянином, архівістом та істориком XVI століття, відомим своєю роботою над збереженням та систематизацією історичних документів. У цій роботі немає багато деталей про Анну Ярославну, проте сказано,

що вона стала королевою Франції після шлюбу з Генріхом I. Автор також наголошує на походженні Анни, яка була дочкою великого руського князя. Жан дю Тілле був секретарем парламенту декілька років. Завдяки прихильності королів, він був дуже близький до їхнього оточення та сім'ї, тому його описи життя монархів такі цінні та вважаються достовірними. До того ж, як секретар парламенту Тілле мав доступ до архівних документів, що дозволяло створювати історіографічно достовірні роботи.

Трохи більше інформації про Анну Ярославну міститься в “Історії Франції”, яку допоміг укласти Франсуа Еду де Мезере сам кардинал Рішельє в 1643р. [250]. Ця робота лягла в основу інших досліджень французьких істориків про Анну Ярославну. У цій праці міститься інформація про Анну Ярославну, як дочку київського князя Ярослава Мудрого, яка стала королевою Франції через шлюб з королем Генріхом I. Мезере подає дату шлюбу Генріха та Анни – 1051р. Він описує Анну як освічену та впливову жінку, яка привезла та інкарнувала елементи культури Русі до французького двору. Автор зазначає, що після смерті Генріха I Анна виконувала роль регентки при своєму малолітньому синові, майбутньому королі Філіппі I, брала активну участь у державних справах, підписуючи офіційні документи разом із сином. У цій роботі міститься більше відомостей про Анну, і її особі надається більше значення [250]. Дослідження Мезере дало поштовх іншим історикам для дослідження Русі, зокрема наведені в ній дані використовує у своєму дослідженні про Русь Жак Лякомб 1764 р. [241]. Наведені вище роботи були ранніми дослідженнями постаті Анни Ярославни у французькій історії.

Грунтовні дослідження та згадки про Анну Ярославну з'являються у XVIII ст. П'єр-Шарль Левек у 1812 р. описує значний вплив політики Ярослава Мудрого на тогочасну Європу, він підтверджує його статус державотворця, відомого у всій Європі. Дослідник наголошує на впливі князя на політику всієї Європи через заміжжя його дочок із угорським та норвезьким королями, і одруження синів із західноєвропейськими принцесами [246, с. 209].

Це справедливе зауваження, адже на той час Французьке королівство потерпало від феодальних міжусобиць. А якщо порівнювати територіально, то

Русь Ярослава Мудрого була величною державою, у своєму розквіті вона далеко перевершила слабку Францію того часу. Тож попри екзотичність і певну незвичайність походження Анни Ярославни, розвиток обох держав того часу складно назвати схожим. Русь на політичній карті світу була сильнішою і більш владною, саме тому Генріх потребував сильного союзника, в особі своєї дружини.

У 1893 р. з'являється робота Анрі Бюто про Анну Ярославну [213]. Проте нової інформації ця робота не містить, вона є здебільшого переказами вже опублікованих раніше даних про Анну Ярославну. Кінець XIX ст. знаменує появу досліджень Ке де Сент-Емура, які автор повністю присвятив Анні: “Руська принцеса, королева Франції в XI ст.” [216] 1893 р. та “Анна Русинка, королева Франції та графиня де Валуа” 1896 р. [215]. Остання праця була перекладена українською Іваном Франком у 1909 р. [89]. Саме цей переклад вважається найбільш повним зібранням біографічних даних про Анну Ярославну в українській історіографії. Цей переклад цінується не лише через вміле володінням словом Івана Франка, а й тому, що робота доповнена його власними коментарями. Тому вона є дуже цінною для науки та історії загалом.

Ще пізніше у французькій історіографії з'являється найбільш повне дослідження про Анну Ярославну, яке навіть перекладене на українську мову. Це праця Роже Галю [233]. Видавництво цієї роботи курувалось Українським католицьким університетом (УКУ) і було видане у 1973 р. у Римі. Це дослідження можна вважати найбільш детальним зібранням інформації про Анну Ярославну. Для дослідження були використані матеріали з архіву у Ватикані. Окрім цього, Роже Галю наголошує на некоректності форми “Anne de Russie”, яка відсилає читача швидше до російської імператриці Анни Іоанівни.

З-поміж згаданих раніше французьких дослідників вирізняється Жан Распейль зі статтею, в якій він акцентує походження Анни із вікінгів [256]. Автор звертається до скандинавської лінії родини Анни, а саме її матері Інгігерди. Такий погляд на королеву Франції є новаторським. Якщо французькі дослідники акцентували раніше увагу саме на французькому погляді на походження Анни, то Жан Распейль у 2004 р. розглядає Анну як королеву-вікінга на троні Франції. У

своїй статті він згадує один із досліджуваних нами творів, роман Жаклін Доксуа, захоплюючись роботою авторки, яка вміла віднайти багато історичних даних для вплетення їх у роман. Цікаво, що скандинавське походження автор відзначає також і у сина Анни – короля Філіппа, запрошуючи читачів відвідати його місце спочинку словами: *“Il était autant Viking que Français”* [256].

Щодо українських досліджень, дуже складно віднайти історичні роботи, пов’язані з Анною Ярославною. Це зумовлено тим фактом, що Анна була жінкою, і це суттєво зменшувало шанси на історичні записи про її життя, а також те, що вона провела своє життя у Франції, тобто покинула Русь, коли ще була юною дівчиною. Брак монографічних досліджень досить відчутний через відсутність інформації у першоджерелах. Серед українських згадок про Анну Ярославну найпершою можна вважати ту, яка міститься у “Хроніці Нестора перекладеній на французьку”, яка була видана у 1834 р. [239]. Нестор як великий і знаний літописець Русі не міг не згадати про Анну, дочку Ярослава, яка стала дружиною короля Франції. Проте деталей про її життя Нестор не надає, як це загалом прийнято у літописах, історії жінок Русі не висвітлювались.

До оглядових досліджень відносимо працю Сергія Висоцького 1991 р. про жінок Русі [33]. У дослідженні наведено приклади з перекладів оригінальних французьких документів, які засвідчують роль королеви в суспільстві XI ст. Проте розвідка містить обмежені дані про Анну Ярославну і повноцінно назвати її науковим дослідженням Анни Ярославни ми не можемо. Радянський доробок досліджень, які стосувались Анни Ярославни незначний. Її постать була все ще цікава для дослідження, проте наукові роботи і тоді не з’являлись.

Новітні дослідження про Анну Ярославну створені науковцем Сергієм Горбенком та музеєзнавцем В’ячеславом Корнієнком у 2010 р. Підпис Анни на стінах Софії Київської помітив В’ячеслав Корнієнко. Підпис може належати саме Анні Ярославні, адже розміщений там, де під час літургії зазвичай стояла родина Ярослава Мудрого. Сам напис має притаманний для того часу правопис, без подвоєння літери “н”- “Ана”. Розташувався він на висоті близько 1.5 м від підлоги. Це дозволяє припустити, що автором підпису була дитина. Ще більше доказів про

оригінальність підпису Анни знаходимо порівнюючи його з підписом Анни на французьких документах, бо можна констатувати, що обидва були написані однією рукою [136].

Історія дослідження підпису Анни Ярославни як свідчення її життя та ідентичності розкриває також Мирослав Волощук у 2018 р. Підпис “АНАРЪИНА” міститься у акті-наданні Філіпа I [36]. Цей підпис містить ту саму форму Ана, без подвоєння н, а також інша його частина, ймовірно, засвідчує Анну як королеву-регентку Філіппа.

Саме ім'я майбутнього короля Франції – Філіп (Пилип на Русі), яке прийшло з київського ґрунту, вказує на тісний зв'язок Анни з батьківщиною. Це дозволяє зрозуміти, наскільки вагомою для неї була київська ідентичність і як сильно вона прагнула зберегти її, ба навіть більше – транслювати цю ідентичність синові через ім'я. Всі наступні монархи, які були названі так, завдячують Анні, бо у Франції на той час такого імені не було.

Ім'я Філіппа стає свідченням кохання Анни та Пилипа, вигаданого персонажа роману Режін Дефорж. Авторка використовує цього персонажа як втілення лицарських чеснот і чистої любові. Тож Анна бажає назвати свого первістка, спадкоємця престолу, на честь справжнього кохання, а заразом наділити його тими ж чеснотами, якими володів Пилип, і які будуть необхідні наступному королю Франції. Такий сюжет пояснює читачу, як у французького монарха з'явилося незвичне на той час ім'я. Водночас ця лінія підкреслює важливість ідентичності, яку Анна плекала у собі все життя – ідентичності дочки Ярослава Мудрого і намагання зберегти зв'язок з Руссю. Філіпп Делорм теж вказує на незвичайність імені наслідника французького престолу. *“Вибір імені – Філіпп – був більш ніж дивним. За давньо ономастичною традицією, новонароджених синів Капетингів хрестили іменами Роберт чи Гуго. Тож тут традицію було порушено”* [64, с. 148]. Точних даних, чому обрали таке ім'я історично не збереглося, проте насмілимося припустити, що на такому рішенні наполягла сама Анна. Тож бачимо тут її впливовість, адже була порушена давня традиція

найменування Капетингів. Отже, Анна могла приймати такі важливі рішення і до її голосу дослухався сам король.

Анастасія Армен у своєму дослідженні еволюційного статусу жінки в соціально-культурному просторі згадує про Анну Ярославну як розумну, впливову жінку, вольову жінку, яка є взірцем справжньої королеви, та освіченість якої була справжнім відкриттям для всього французького двору і Франції того часу загалом [3]. Роль Анни як політичної діячки відзначає у своїй статті 2016 р. Талія Заяк. Нею здійснено аналіз правління Анни Ярославни з метою перегляду усталеного в історіографії уявлення про неї як про “чужоземну королеву”, походження якої нібито обмежувало її політичну діяльність. Спираючись на дослідження 26 хартії, авторка аргументує тезу про активну участь Анни в державному управлінні Франції, зокрема в ролі співправительки свого сина Філіппа I та впливової учасниці королівської ради. Окрему увагу приділено її функціям королеви-регентки й діяльності як фундаторки монастиря у Санлісі, що засвідчує глибоку інтегрованість Анни Ярославни в західнохристиянський культурний і політичний простір [26].

Досліджуючи історичні наукові розвідки про Анну Ярославну, не можемо не згадати велику кількість російських матеріалів. Маємо констатувати, що всі вони є результатом колоніальної політики Росії. Називаючи Анну Київську російською князівною, російські історики розповсюджують імперські наративи, тож їх у дослідженні ми не розглядаємо. Проте зазначимо, що наукові праці про Анну Ярославну у російській історіографії з’являються наприкінці XIX ст. Така активність пов’язана із укладенням тісного російсько-французького альянсу, що потребує історичного підґрунтя і віднайдення давніх зв’язків, які для Росії зручно було привласнити від Русі.

Як ми вже згадували раніше, дослідження Є. Луняка (2010 р.) та Ф. Делорма (2015 р.) є важливими в історичному контексті. Саме вони слугують нам за історичну опору, з якою можна співставляти художні твори.

Монографія Є. Луняка “Анна Руська – королева Франції в світлі історичних подій” – це зібрання й аналіз життєвого шляху Анни Ярославни. Унікальність

роботи полягає в наявності додатків і свідчень, що стосуються біографії князівни-королеви. Завдяки аналізу цих даних вдалось також спростувати низку міфів, пов'язаних з Анною Київською.

Євген Луняк у своєму дослідженні звертає увагу на роль жінки в давньоруському суспільстві. Монографію Є. Луняк присвятив усім жінкам, які вийшли заміж на чужині.

Розпочнемо детальніше дослідження ідентичності Анни Ярославни із першого і найбільш прямого фактору, який зустрічається у всіх книгах – спосіб найменування Анни.

Ім'я дуже важливе для нашого дослідження, адже воно є маркером ідентичності, водночас, завдяки імені ми можемо дослідити спосіб авторської інтерпретації образу Анни. Ще одним важливим фактором є історична достовірність: наскільки точним є найменування Анни, порівнюючи з історичними джерелами. Окрім цього, ім'я має важливе значення для побудови культурної ідентичності.

Вже у назві монографії Є. Луняка бачимо його спосіб найменування князівни “Анна Руська”, що відносить нас до французького варіанту “Anne de Russie”. Такий варіант перекладу є контраверсійним. Він укріпився через тяглість французько-російських стосунків і постійну політику апропріації Росією культурної спадщини України. “Anne de Russie” по сьогодні перекладається як “Анна з Росії”. Підміна понять Русь і Росія велика проблема і невідповідність історичному процесу розвитку Русі. Таким же чином було ототожнено поняття “russe”, як “російський(а)”, та й загалом країна Росія французькою перекладається як “la Russie”, що є ідентичним до назви Русі французькою. Ці найменування є наслідком колоніального впливу Росії на французьку історіографію. Саме тому, зважаючи на історичний контекст і важливість визначення ідентичності Анни Ярославни, важливо розмежовувати ці поняття. Правильним був би варіант “la Rus” або ж “la Rous”. Ці приклади пропонує Є. Луняк у своїй монографії, тож ми повністю погоджуємось із автором [111, с. 6]. Михайло Грушевський, до прикладу, у своїх дослідженнях називає державу Україна-Русь [58]. Проте ми покладаємося

на історичну базу дослідження – монографію Євгена Луняка та дослідження Філіппа Делорма. У останній французький дослідник вживає термін “Київська Русь”, проте в оригіналі, як ми вже зазначили, це поняття ідентичне до назви Росії. Євген Луняк натомість пропонує термін “Русь”. Оскільки український дослідник ближчий до контексту Русі та у своїй монографії детально описує життя Анни того часу, у дослідженні вважаємо доцільним використовувати саме його термін, називаючи державу Ярослава Мудрого Руссю. Як зазначає сам Є. Луняк: “ “Анна Руська” є цілком прийнятним і виправданим в українській історіографії. Тож його використання є логічним і історично обґрунтованим...цей термін найбільше відповідає духу середньовічних джерел” [луняк 6].

На жаль, такі варіанти, попри їхню правильність й історичну обґрунтованість, не зустрічаються у французькій історіографії. Проте в романі Режін Дефорж ми відмічаємо дуже рідкісну для художньої літератури і навіть історичних документів форму “la Rous” [deforges 32]. Є. Луняк наводить нам інші приклади “«Anne de Ruthénie» («Анна з Рутенії»), «Anne d’Esclavonie» («Анна з Есклавонії»), «Anne d’Ukraine» («Анна з України»)” [111, с. 6]. Проте перші два варіанти вважаються застарілими й маловідомими для звичайного читача, варіант про Україну набуває більшого поширення, особливо в сучасних умовах повномасштабного вторгнення Росії на територію України, проте він є занадто осучасненим.

Жаклін Доксуа використовує “*Anna Iaroslavna*” [218, с. 42]. Авторка ніби навмисно наголошує на київській ідентичності Анни в цілому розділі, присвяченому Русі. Звісно, лише відкриваючи для себе твір і світ Русі, читач відразу приймає Анну, як доньку великого князя, історичність тут яскраво промальовується використанням нетипового для французької мови патроніму. Таким же варіантом користується Режін Дефорж у розділах, присвячених Русі “*Anna Iaroslavna*” [219, с. 28]. Тут обидві авторки звертаються до історичного імені Анни, наголошуючи на її київській ідентичності, яка після коронації перетвориться на французьку. Навіть прибувши до Франції, Анна залишається “*jeune Kieviennne*” за Режін Дефорж [219, с.148].

Філіпп Делорм, у свою чергу, назвав Анну “Anne de Kiev”. Такий варіант є найбільш поширеним у французькій історіографії і він вже є набагато ближчим до Анни Київської. Проте й тут не обійшлося без транслітерації Києва з російської. Найбільш коректним був би варіант “Anne de Kyiv” або ж “Anne de Kyïv”. Окрім такого найменування, Ф. Делорм називає Анну “*la reine Anne*”, “*la princesse ruthène*” [220, с. 203]. Останній приклад згадувався і Є. Луняком. Кожен варіант вказує нам на приналежність Анни до чогось, тобто, визначає її ідентичність. Тут можемо зійтись у спільному висновку для всіх названих раніше варіантів – Анна постає як представниця Русі. Таке найменування було звичним для того часу, якщо в самому Києві чи Новгороді Анну могли кликати, власне, Ярославною, як доньку свого величного батька, то за межами Русі наголос ставиться саме на походженні королеви – вона уродженка Русі. Проте у французьких творах, наголошується на приналежності Анни до королівського престолу. Її ідентичність визначена історичними подіями – поєднанням двох держав, її шлюбом з Генріхом I, тобто вона є королевою Франції, як зазначає, зокрема, Ф. Делорм. Найменування “королева” є типовим також для підтвердження історичного контексту.

“Королевою” Анна є і в художній літературі, де наділена чуттєвими описами, що визначає її ідентичність як емоційної жінки, гарної і дбайливої королеви, вірної своєму обов’язку.

“*Reine de France ? Il y a dans ces mots, la première fois qu'elle les formule dans le secret de son cœur, une ineffable douceur... Il lui faudra un peu de temps pour s'habituer... Reine de France... et son fils premier-né ne sera pas un cousin du grand-prince de Kiev, mais le futur roi des Francs*” [218, с. 124]. Жаклін Доксуа наголошує на історичному значенні Анни-королеви. Проте авторка доповнює традиційний історичний образ емоційно та чуттєво. Цей приклад чудово ілюструє історичність образу Анни Ярославни, яка вимальовує її ідентичність. Анна безперечно дочка Ярослава Мудрого, проте її спадкоємець буде не кузеном київського князя, а майбутнім королем Франції. Проте тут же авторка продовжує: “*et le sang de Rurik, d'Olga, d'Anna, la princesse porphyrogénète, celui de Vladimir le Grand et d'Irina de Suède irriguera les veines des descendants d'Hugues Capet!*” [218, с.

124]. Тобто, спадкоємець французького престолу буде не просто французьким королем, в ньому буде текти кров всіх предків з Русі. Ідентичність Анни тут виступає складною і багатошаровою конструкцією: Анна вже прийняла і полюбила свій статус королеви, мріє про майбутнє сина – короля Франції, проте в основі його єства тектиме руська кров, і більше того, нащадки Гюго Капета матимуть це руське походження завдяки Анні.

Українські художні твори наголошують на зв'язку Анни з Руссю. У В.Чемериса “*Анна Ярославна, королева Франції, киянка наша*” та “*Анничко-землячко*” [191, с. 8] свідчать про спорідненість автора з героїнею, про спільність і сентиментальну прив'язаність до героїні. Тут автор наділяє Анну чітко вираженою київською ідентичністю, яка є спільною для обох. В. Чемерис також відмічає відповідальність і відданість Анни своєму покликанню, чи точніше, обов'язку. Попри всі перипетії життя, другий шлюб, смерть дітей, Анна залишалась королевою: “*Але все одно я була – Anne regina*” [191, с. 9]. Ця цитата характеризує Анну як справжню королеву, наділяє її величністю і несхильністю перед випробуваннями долі. Найчастішим варіантом у творі В. Чемериса є “*Анна Ярославна*” як типова ознака вітчизняного найменування князівни, що відносить її до Русі і позначає як дочку Ярослава Мудрого. Зустрічаються й інші варіанти “*Анна Київська*”, “*Анна Руська*”, “*Анна Регіна*”, “*Анна Руда*” [191, с. 9], “*Ганна*” [191, с.107]. Останній варіант автор наводить як український, що знову відсилає читача до київської ідентичності Анни. “*Ганною*” Анну називає також Барбара Можаровська. Це найменування найбільше наближає читача до української ідентичності. Відмітимо, що роман Барбари Можаровської найновіший у наших дослідженнях (2023 р.). Можна припустити, що такий варіант імені Анни з'явився саме через жвавий інтерес до української національної ідентичності. Проте порівнюючи його з історичними джерелами, ми не віднаходимо такого ж варіанту.

Марі-Клод Моншо у своєму історичному романі для дітей називає Анну “*Anne*” [251, с. 9], проте часто в романі зустрічаються пестливі найменування, що свідчать про атмосферу любові, поваги і добробуту, у якій зростала маленька князівна. Серед таких найчастіше зустрічаються “*mon petit poulet*” [251, с. 11],

“*mon petit pigeon blanc*”, “*poulet blanche*”, “*mon poussin d’or*” [251, с. 28] “*mon petit pigeon doré*”, “*ma colombe blanche*” [251, с. 48]. Таким чином авторка маркує безпечний простір навколо Анни та показує любов її найближчих до героїні [25]. Проте навіть у цій дитячій історії ми вбачаємо постколоніальний вплив, коли для найменування героїні авторка обирає варіант “*Annouchka*” [251, с. 35].

Для аналізу традиційного образу історичного походження, а саме образу Анни Ярославни та впливу історичності на формування її ідентичності обираємо основні періоди життя Анни: її дитинство та юність у Русі, становлення королеви у Франції, заміжжя з графом Валуа та смерть Анни. Ці етапи репрезентовані в історичних дослідженнях та художніх творах, тому вважаємо доцільним їхній аналіз.

Дитинство та юність. Ф.Делорм зазначає, що “*Народилась Анна в одній із наймогутніших монархічних родин свого часу*” [64, с. 13]. Отже, автор, як дослідник історичної минувшини, акцентує увагу на величі Русі, чим відразу надає Анні величного значення виправданого історичним контекстом. Ба більше, автор зазначає, що “*Анна - це передовсім одне місто і одна держава*” [64, с. 14]. Тобто, для історика перш за все важить саме походження Анни, її зв’язок із рідною землею. Згадує історик також про двох старших сестер Анни – Єлизавету та Анастасію, проте точно назвати їхній вік чи навіть кількість сестер Анни складно. До прикладу, Жаклін Доксуа називає Анну “*la deuxième fille du grand-prince*” [218, с.42]. Ф.Делорм також зазначає, що сватати Анну приїхали “*прелати Готьє, Роже в супроводі мессіра Гослена*” [64, с. 116], проте історик зазначає, що на той час Ярослав Мудрий вже був удівцем. У творах Режін Дефорж, Барбари Можаровської мати Анни – Інгігерда, або ж Ірина – помирає, коли Анна вже стала королевою Франції. Ба більше, мати відіграє важливу роль у приготуванні дочки до заміжжя: наставляє її, радить як треба чинити, шкодує, що дочка має поїхати, заповідає любити свого чоловіка і свій новий народ. “*Irina l’assure qu’elle sera une très bonne souveraine*” [218, с. 128].

Закономірно, що роль матері, як поведінковий патерн, дуже важлива для становлення ідентичності Анни в художній літературі, проте історично, як бачимо, цей фактор неможливо підтвердити.

Жаклін Доксуа у своєму творі відводить чільне місце матері Анни і присвячує їй кілька розділів. Анна має для Ірини важливе значення і, згідно з авторкою, коли Анну треба відпустити, Ірина хоче навіть померти, стан її здоров'я різко погіршується, вона вирушає до монастиря і згодом там помирає. Ця подія має місце у книзі Жаклін Доксуа за певний час до від'їзду Анни до Франції [218, с. 128]. Можемо припустити, що ця сюжетна лінія відповідає дослідженням Філіппа Делорма: Ірина справді перед смертю пішла в монастир і померла, поки Анна ще була київською князівною. Художній опис набагато чуттєвіший, він розповідає про безмежну любов Інгігерди до доньки і її самопожертву *“Irina épuisée, désespérée à l'idée d'être séparée d'Anne, rassemble son courage pour lui indiquer des repères sur la route qu'elle va parcourir, mais elle s'éteint. Elle accepte et désire sa fin, pourtant prématurée, afin de libérer sa fille et de la pousser à partir. Elle meurt pour aller attendre son Anne bien-aimée dans le Royaume où il n'y a ni souffrances ni séparations et où brille la lumière sans déclin de l'éternel amour”* [218, с. 128]. Анна багато перейняла від своєї матері, згідно з наведеним прикладом. Для Анни дуже складно було пережити смерть матері, вона не могла змиритись з цією думкою ще довгий час. *“Les chants de la panykhida byzantine, célébrée en l'honneur des morts, laissent Anne dévastée. Les consolations ne la consolent pas. Les apaisements ne l'apaisent pas. La certitude de savoir sa mère parmi les anges n'a pas encore infusé en elle”* [218, с. 128]. Смерть Ірини вплинула на весь двір, але найбільше Жаклін Доксуа описує страждання Анни, як улюбленої дочки, та Ярослава: *“Iaroslav se sent très vieux. Irina l'a quittée...”* [218, с.128]. Тут простежуємо наскільки дружина князя була важливою для нього. Їхні теплі стосунки Анна захоче перенести у своє життя з Генріхом, наслідуючи приклад батьків, вона прагне бути подругою своєму чоловікові.

Щодо року народження Анни, точних даних немає, проте Є.Луняк припускає, погоджуючись зі своїм французьким колегою Ф.Делормом, що Анна

була наймолодшою дочкою і вийшла заміж останньою [111, с. 23]. Є.Луняк визначає беззаперечні чесноти Анни, притаманні їй, згідно з історичними свідченнями сучасників: “*вона була дівчиною освіченою, скромною та добродійною*” [111, с. 23].

Тут можемо побачити, що Анна дуже добре їздила верхи і вміло полювала, інакше Ярослав не брав би її на полювання зі своїми синами. “*Ce goût, qui a grandi depuis l'enfance, fait d'elle une cavalière d'exception que laroslav emmène à la chasse avec ses fils*” [218, с. 42].

На вмілості на полюванні наголошує також Режін Дефорж: “*Anne ne craignait personne à la chasse. Cavalière intrépide, elle n'avait pas sa pareille pour débusquer loups, cerfs ou sangliers*” [219, с. 31]. Анна була ідеальною вершницею і безстрашною мисливицею. Щоб наголосити на таких непересічних для дівчини чеснотах, Режін Дефорж інтерпретує цілу історію про те, як Анна безстрашно боролася з туром, мало не загинувши. “*Élevée de la même façon que ses cinq frères, partageant leurs jeux et leurs études, elle ne se considérait pas comme différente d'un garçon*” [219, с. 32]. Анна була ближчою по духу до своїх братів, бо любила полювання і вільний час проводила, як і вони, верхи на коні. Саме тому її слава впевненої вершниці розійшлась по всій Русі. Ба більше, Анна не почувалась добре під час типових жіночих вечорів у Русі. “*Elle supporta d'autant plus mal le jour où sa mère Inge-gerde décida de la tenir confinée dans les appartements des femmes, pour lui apprendre à broder, à filer la laine et à se comporter comme une fille de son rang*” [219, с. 32].

Барбара Можаровська наголошує на сміливості й безстрашності Анни. “*Її страхів і невпевненості не повинні помічати ні слуги, ні піддані, ні, тим паче – тварини. Так її вчив батько. Так наставляли Ганну брати на полюванні*” [121, с. 4]. Також вміння полювати Анна використовувала у політичних цілях, як мудра королева. “*Ганна вміла погнати звіра так, щоб він вийшов на потрібного їй лицаря, і дозволяла йому вбивати здобич, що, звичайно, не залишалось без вдячної уваги*” [121, с. 121]. Тут ідентичність Анни проявляється двобічно: вміння полювати вона набула в Русі, що є проявом руської національної ідентичності,

проте застосувала вона ці вміння на користь французького королівського престолу, здобуваючи серед знаті підтримку й захоплення. Це був розумний стратегічний хід для становлення королеви у французькому суспільстві.

Жаклін Доксуа також всіляко розхвалює Київ, стверджуючи, що Анна виснувала таку думку: *“il est inutile de voyager: le monde entier a rendez-vous à Kiev pour y déballer ses richesses”* [218, с. 42]. Отже, Анна почувалась щасливою у Києві, де всі багатства і різноманітність можна було побачити завдяки злагодженій системі торгівлі. Також вона почувала себе у безпеці. *“La princesse Anne, qui n'a jamais rien connu de petit dans son pays gigantesque, est rassurée par les dimensions de cet ouvrage militaire. Elle en apprécie la puissance et la beauté...”*. *“Pour Anne, ces murailles évoquent la paix dont elles semblent un éternel garant, la paix instaurée par son grand-père Vladimir, maintenue par son père Iaroslav, dont elle ne peut imaginer le terme”*[218, с. 43]. Звідси можемо зрозуміти весь сум і тривогу, яку князівна відчувала перед обличчям свого шлюбу, адже покинути рідний їй Київ було складно – це було найбезпечніше і наймиліше місце для її серця. Згідно з історичними даними, Русь і справді була убезпечена, сильна й квітуча. Тому Генріх I шукав собі союзників, які були б настільки могутніми, щоб змогли захистити його у військовому плані.

Бачимо такий же приклад прагнення військового захисту Генріха I у книзі Барбари Можаровської. *“Рауль уже знав, що повезе до Франції грамоти, підписані Ярославом про затвердження торгових угод та договір про взаємну військову підтримку, якщо така знадобиться одній зі сторін”* [121, с. 59]. Ця угода була дуже важливою для Франції і Рауль вважав її укладення справжньою перемогою для Французького королівства. Як зазначає Барбара Можаровська, сватання до Анни відбувалося у два етапи. Вперше послы з Франції приїхали, коли Анні було лише 16 років, тож Ярослав Мудрий не бажав відпускати дочку від себе так рано.

Історичні джерела кажуть про можливість сватання у два етапи, проте точних даних чи дат з цього приводу немає.

Опис краси Анни Ярославни в художніх творах містить багато ідеалізованих елементів. Жаклін Доксуа, до прикладу, описує красу Анни такими словами: *“Dans*

une famille où tous sont beaux, Anne resplendit d'un éclat si extraordinaire que, dès l'enfance, elle passe pour avoir hérité la légendaire beauté de sa grand-mère suédoise et s'affirme bientôt comme l'un de ces êtres tellement hors du commun que chaque génération n'en produit que quelques-uns" [218, с. 45]. Більш детальну портретну характеристику героїні ми розглянемо в наступних розділах дослідження. Неймовірна краса Анни Ярославни згадується і в історичних джерелах, проте точний опис зовнішності Анни знайти не вдається. Згідно з історичними даними, Анна була рудою або ж русявою. Проте слово "*russe*" можна перекладати також як "русинка", себто це не опис зовнішності, а опис національності.

Дитинство Анни в романі Жаклін Доксуа проходить за розповідями її няні, яка ділиться народною мудрістю та фольклором "*les contes populaires traditionnels*" [218, с. 46]. Це свідчить про прив'язаність Анни до фольклору Русі, адже ще дівчинкою вона слухала ці історії. Вони стали невід'ємною частиною її ідентичності. Дитиною вона була дуже допитливою "*Avec l'obstination des enfants, elle questionne inlassablement : avant les Vikings, quels peuples habitaient notre terre ? et avant ? et encore avant ?*" [218, с. 49].

І Ф.Делорм і Є.Луняк описують прийом почту Генріха як дуже теплий і помпезний, як це притаманно Русі. Ці історичні дані підтверджуються прикладами з художньої літератури. "*L'impressionnant banquet qui suivit dura plusieurs heures*" [219, с. 46]. Режін Дефорж описує наскільки здивованими і зачудованими були французькі послы різноманітням торгівлі у Києві, екскурсію їм провела сама Анна. "*Devant ce spectacle unique, souk, bazar, foire et caravansérail, les Francs ont l'odorat, l'ouïe, la vue sollicités par mille objets nouveaux. Sur des tréteaux s'entassent les produits locaux, miels, cires et fourrures*" [219, с. 135]. Цілком можливо уявити такий прийом і здивування французьких послів насправді. Адже, порівняно зі збіднілою Францією того часу, через Русь простягались важливі торговельні шляхи, тому там можна було знайти все і побачити небачене.

Становлення королеви Франції. Щодо датування шлюбу Генріха I з Анною Ярославною, історики не погоджуються на конкретному році – дата коливається між 1049-1051 р., що вже набагато точніше, ніж рік народження Анни

Ярославни. Ф.Делорм у своєму дослідженні вказує 1051 р., а вже наступний рік - народження королівського первістка [64, с. 56]. Є.Луняк наводить приклади з історичних документів на користь кожної із дат між 1049 р. та 1051 р., проте вердикт дослідника – шлюб відбувся 14 травня 1049 р., на Свято Трійці. Деталі шлюбу в історичних джерелах не презентуються, проте відомо, що весілля відбулося у Реймсі.

Ф.Делорм припускає, що Анна і Генріх I перед одруженням мали обов'язково дотримуватись посту, навіть священник, який їх шлюбує, мав дотримувати посту, згодом отримавши причастя і благословення, які, до слова, не надто відрізнялись від григоріанських таїн, новоспеченому подружжю співали “многі літа” [64, с. 129].

Щодо датування весілля Анни та Генріха I у художній літературі, Режін Дефорж пише: “*19 mai 1051, jour de la Pentecôte*” [219, с. 75]. Ту саму дату бачимо в романі Барбари Можаровської. Обидві авторки тут ближчі до припущень Ф.Делорма. День шлюбу дуже важливий для ідентичності Анни, адже вона перетворюється із київської князівни на французьку королеву. Цей день маркує початок незнаного для неї досвіду.

З погляду становлення Анни як королеви можемо розглянути також дихотомію “свій/чужий” та як самообраз співпрацює з гетерообразом і один перетікає в інший для самої Анни у творах. Перш за все, ця зміна полягає у зміні політичного статусу. Перехід із князівни, дочки Ярослава Мудрого, до королеви Франції тягне за собою зміну традицій та культури. У статусі королеви Анна отримала більше відповідальності, політичної волі. Про це свідчать підписи Анни (Annae reginae) на офіційних документах поруч із підписом Генріха [64, с. 165].

Як зазначає Є. Луняк, Анна була дуже побожною, і їй було складно звикати до католицьких обрядів своєї нової країни та слухати служіння незвичною їй латиною. Анна велику увагу приділяла саме церковному життю у Франції, вона виділяла кошти на розвиток церков і монастирів [Луняк 42]. Із цим поглядом погоджується і Ф.Делорм “звісно, онука Володимира Святого була побожною...адже отримала переважно релігійне виховання” [111, с. 145].

У художній літературі ми бачимо таку ж вірність Анни християнству та її відданість бідним і злиденним. Жаклін Доксуа спирається на послухність Анни: героїня твору втілює найвищі чесноти, часто молиться і дотримується строгого посту. Анна засуджує власні думки, які містять неприйнятні для християнської моралі мрії. Приклад віри приводить нас до часткової зміни ідентичності Анни, вона залишається вірянкою, продовжує молитись, як того навчали її в дитинстві в Русі. Проте сама форма віри дещо трансформується, з'являються нові традиції, мова. Християнський фактор є стабілізуючим для Анни в історичному контексті і для її ідентичності в літературних творах. Ф.Делорм зауважує, що Анна швидко адаптувалась і *“вивчила латинський обряд, навіть, якщо на все життя зберігала рештки східного”* [64, с. 145].

Чи не найбільшим історичним артефактом, який залишився з часів Анни, є лист від Папи Миколи II. Прикметно, що й тут Анна стала першовідкривачкою. Отримати листа від Папи було справжнім привілеєм навіть для чоловіків того часу, не кажучи вже про жінку. Лист Анна отримала у 1059 р. [111, с. 42]. Отже, на той час вона вже стала досить відомою і впливовою жінкою. Текст листа подає у своєму романі Жаклін Доксуа. *“Nous avons appris, très excellente fille, la magnificence de tes libéralités et la bienveillance, le soin et l'application que tu manifestes aux indigent...”* [218, с. 232]. У листі Папа відзначає доброту королеви, та твердість її віри, яка заслуговує на захоплення і наслідування її підданих. Згадує також Папа у листі про дітей Анни, настановляючи її: *“glorieuse fille, tu as mérité de Dieu le don de la fécondité ; instruis donc cette descendance illustre de telle manière que dès les balbutiements de l'enfant qui prend son lait, elle soit nourrie de l'amour de son Créateur”* [218, с. 233]. У цьому прикладі бачимо, що дар дітонародження, згідно з християнськими віруваннями, визнає жінку гідною. До того ж, вже немолодий король Генріх I більш за все потребував саме первістка, тож ця фраза у листі свідчить про велику винагороду Анни, про її вірність Богу і результат цієї вірності – наслідника французького престолу.

Анна виступає прикладом набожності й доброти, тож у листі вона отримує також благословення від Папи на майбутні роки служіння Богу і французькому

престолу. Цей факт підтверджує і Філіп Делорм у своєму дослідженні: “...головною метою життя Генріхової дружини, заради якої вона прибула до далекого західного королівства, було народження спадкоємців чоловічої статі, що продовжили б рід Капетингів” [64, с. 147]. Анна виконує це своє призначення, і тут її ідентичність змінюється, бо вона стає матір’ю.

У Анни та Генріха було троє синів: Філіпп, Роберт та Гуго. Про доньок майже не згадують у французькій історіографії, проте є припущення, що донькою Анни була Едігна, віднесена до лику святих. За легендою, Едігна втекла з палацу, аби уникнути небажаного шлюбу та дорогою вирішила оселитись у сухому стовбурі старої липи поблизу містечка Пюх і залишилась там жити 35 років, присвятивши себе молитві та людям [64, с. 152]. Вкотре помічаємо недбальство літописців, які не вважали за потрібне вказувати деталі про життя чи навіть народження жінок у королівському роді.

Про доброту і служіння Анни як ідеальної королеви свідчать, як історичні дані (Є.Луняк та Ф.Делорм), так і художні твори. Історики та автори художнього слова у цьому питанні одностайні: Анна була ідеальною королевою, дбала про свій народ, молилась за нього, була милосердною до злиденних та налаштовувала життя двору, як того вимагає королівський порядок і її князівське виховання.

Велику увагу улаштуванню двору приділяє Барбара Можаровська у своєму творі. До прикладу, Анна “заборонила ці грубі посиденьки і нічні пиятики короля з дворянами” [121, с. 120], натомість замінивши їх на “особливі вечори у великій залі...гості та дворяни збиралися для розваг та читання. Читали Ганна чи король...Після читання було заведено обговорювати прочитане” [121, с. 121]. Тут авторка показує Анну як владну правительку, яка готова була змінювати старі звичаї в палаці, навчаючи та ведучи дворянство до інтелектуального розвитку. Така риса Анни підкреслена не лише у творі Б.Можаровської, проте найбільш яскраво вона вимальовується саме тут. Анна не позбавляла дворянства та гостей відпочинку, розваги залишались звичайним часопроводженням у замку, але форма цього відпочинку дуже еволюціонувала. Тут проступає ідентичність Анни Ярославни, яку виховували у середовищі освіченому і культурному. Вона

намагається перенести такі ж цінності у своє нове оточення, і це їй чудово вдається. Королева організовує прийоми гостей у палаці, тож Анна змінює традиції, які були усталені до її приходу у французький двір. Барбара Можаровська наголошує на тому, що Анна є героїнею-реформаторкою, яка дуже добре адаптувалась до нового французького життя.

На противагу Барбарі Можаровській, Режін Дефорж показує Анну нещасною у шлюбі з Генріхом. Вона самотня, і між ними з Генріхом не просто немає почуттів, король їй осоружний. У творі король надавав перевагу чоловікам і попри красу Анни, вона його анітрохи не приваблювала. Тож Анна була нещасною у шлюбі без кохання і хоча вона прагнула близькості з королем, згодом цілком розчарувалась [219]. Авторка намагається наголосити на обмеженості короля таким чином, аби читач співчував королеві.

Згідно з описами Є.Луняка та Ф.Делорма, Франція того часу була дуже бідною країною. Тож Анна також дбала про бідних, кількість яких, порівняно з Руссю, була набагато більшою. Отже, у творі Р.Дефорж у королівському дворі Анна почувалась покинутою і все частіше у спогадах лине до Русі, маркуючи руську національну ідентичність. Через неможливість адаптуватись до нових умов і самотність у Франції, Анна не може повною мірою перебрати нову ідентичність чи змінити свою попередню.

З історичної точки зору, даних про адаптацію Анни при дворі немає, проте Євген Луняк та Філіпп Делорм одностайні щодо позитивної динаміки асиміляції Анни у нових обставинах. Цей же факт позитивної адаптації є у творах Барбари Можаровської, Жаклін Доксуа, Валентина Чемериса, проте не у творі Режін Дефорж.

Другий шлюб королеви. Після смерті короля Анна змогла вийти вдруге заміж. Таке рішення було нетиповим чи навіть негідним для королеви і засуджувалось представниками французького дворянства. Філіпп Делорм зазначає, що деталей та передумов шлюбу у французькій історіографії не збереглося, проте відомо, що Анна вийшла заміж вдруге за Рауля IV, графа Валуа і Крепі. Історик

говорить про безлад у країні, спричинений таким рішенням королеви. Серед причин занепокоєння і неправильності шлюбу Ф.Делорм називає 3:

- незаконне вигнання дружини графа через вигадану історію адюльтеру, що приводить графа до двоєжонства;
- родинні зв'язки графа з королем (по лінії Вермандуа він міг бути кузенком у п'ятому поколінні королю), а одружуватись з вдовою родича суворо заборонялося;
- королева нехтує свій материнський обов'язок і керування королівством до такої міри, що виходить заміж за васала свого сина, попри його впливовість, Рауль залишався підданим Філіппа [64, с. 177].

Євген Луняк, натомість, роздумує чи міг між королевою і Раулем бути адюльтер ще за життя короля, проте ніяких історичних підтверджень, окрім натяків із листів, не знайдено [111, с. 61]. Також Євген Луняк наголошує на відлученні Рауля від церкви через його шлюб з Анною. Проте сама Анна не зазнала переслідувань чи відречення від церкви [111, с. 63]. Отже, обоє істориків сходяться на думці, що другий шлюб Анни з Раулем був визначною і скандальною подією того часу. Бачимо, що історично норавливість і сміливість Анни, описані у художній літературі, мають місце у реальному житті. Королева після смерті короля, попри осуд двору, пов'язує своє життя із підданим свого сина. Рауль славився запальною вдачею, тож для нього рішення шлюбу з королевою не стало дивиною, проте від Анни такого кроку при дворі точно не чекали. Тут проявляється волелюбна вдача королеви, Генріх помер, та й життя з набагато старшим за неї чоловіком не принесло Анні щастя та бажаної любові, тож вона обирає для себе бути щасливою з Раулем.

Режін Дефорж згадує про Рауля в книзі досить часто. Він був закоханий в Анну, а вона намагалась позбутись його непроханої уваги, проте сама не могла визначити своїх почуттів до графа. *“Raoul l'avait appelée de tous ses vœux, errant chaque jour en forêt de Senlis dans cet espoir; Anne avait rejeté cette pensée quand elle lui venait. Maintenant, le destin les réunissait. Ils n'éprouvaient pas l'un pour l'autre de l'amour, mais un formidable désir”* [219, с. 326]. Після цієї зустрічі авторка описує

події, які згадані в історичних дослідженнях: *“Le lendemain de sa rencontre avec Anne en forêt de Senlis, Raoul s'était installé au château de Crépy d'où il chassa sa femme Aliénor, sous prétexte d'adultère. Folle d'humiliation et de rage, la comtesse s'en alla trouver l'archevêque Gervais, le suppliant d'intervenir”* [219, с. 329]. Дружина Рауля справді зверталась до архієпископа Жерве через наклеп свого чоловіка [111, с. 62]. Отже, про рішення Рауля вигнати дружину з дому і розірвати шлюб через вигадану причину зради можна стверджувати як про історичний факт, який використовується і в літературних творах.

Ставлення ж самої Анни в історичних джерелах немає. Філіпп Делорм припускає, що після смерті короля Анна пережила подвійну жалобу, бо саме в цей момент помер її наймолодший син Гюго, і, ймовірно, саме граф Валуа став розрадою для неї в цей тяжкий час [64, с. 178]. Адже політичного інтересу у шлюбі для Анни насправді не було, як і для Рауля, погрожувати їй граф теж не міг, бо королева після смерті Генріха була під сильним захистом усього дворянства. Тож, окрім справжніх почуттів між ними, вагомої причини для другого скандального шлюбу, яким він виявився для Рауля та Анни, не було. До такого ж висновку приводить читача Режін Дефорж словами Анни, яка звертається до Гійома Фландрійського, щоб пояснити йому: *“vous vous étonniez de mon mariage avec le comte de Valois... Je sais que l'on dit aussi que le comte m'aurait enlevée, et que je l'aurais épousé pour sauver mon honneur... On dit aussi que seule la régente de France l'aurait intéressée en ma personne... Je suis heureuse de vous confirmer qu'il n'en est rien et que nous éprouvons l'un pour l'autre un tendre amour...”* [219, с. 333]. Отже, Анна сама спростовує всі чутки про викрадення чи шантаж і засвідчує свою добру волю вийти заміж за графа. Звісно таке рішення досі дивує істориків, а тоді дивувало французьке суспільство. Проте Анна вирішила бути щасливою і обрати для себе шлях, який їй здавався для цього правильним. Не забуває Анна відповісти також на закиди щодо недбалості матері: *“Sans doute pensez-vous, comme tous ici, que je devrais me consacrer à l'éducation de mes fils, et plus particulièrement à celle du roi... Mais le roi doit à présent s'éloigner de moi, il n'est pas bon qu'un garçon soit attaché à ce point à sa mère...”* [219, с. 333]. Анна прийняла рішення для свого сина

також, що прийшов час йому віддалитись від неї й стати більш самостійним, адже він буде майбутнім королем Франції. Проте вона наголошує на тому, що *“Je reste la mère du roi”* [219, с. 332]. Окрім цього Анна сміливо заявляє про своє право обирати власне життя. Це дуже важливий приклад вияву ідентичності Анни, її емансипованості та самостійності, а ще цей приклад підкреслює вміння відстояти власні інтереси і говорити відкрито про ті речі, які при дворі зазвичай замовчуються. *“Devrais-je renoncer à connaître l'amour..? Pourquoi rougissez-vous ainsi? Mathilde et vous n'éprouvez-vous pas de jouissance à vous posséder?...Pourquoi me refuseriez-vous les bonheurs que vous connaissez?... Le comte de Valois est mon époux, et je l'aime comme Mathilde vous aime...”* [219, с. 334]. Анна не відмовляється від свого титулу тут, але натомість говорить про право на любов, яке має сам співрозмовник зі своєю дружиною. Тут Режін Дефорж яскраво показує безпосередність Анни й її щирість, намірення показати, що королева теж має право “жити своє життя”, окрім виконувати всі обов'язки, яким вона присвятила себе до цього моменту.

Жаклін Доксуа у своєму творі описує стосунки Анни та Рауля як потяг, через який Анна дуже каралась і навіть після смерті короля роздумувала над тим, чи має вона право зв'язати своє життя з іншим чоловіком: *“Raoul a une femme, il la répudie et se prétend libre. Mais Henri n'est-il pas toujours l'époux d'Anne de Kiev ? Il ne l'est plus, la mort a rompu leur engagement mutuel. L'a-t-elle vraiment rompu ?”* [218, с. 240]. Анна вирішує, що вона буде разом з Раулем. *“Si elle cède au comte, elle connaîtra tempête, passion, folie d'un corps à corps qui peut devenir transgression et péché contre l'amour. Ce sera un désir païen, profane, une ivresse idolâtre dont l'Église a tenté de canaliser les excès entre des rives saintes. Ces rives, avec Raoul, Anne va les submerger. Elle le sait, elle le souhaite, et elle en a le rouge au front”* [218, с. 241]. Попри її сором і постійні роздуми, попри засудження церкви і гріховність зв'язку, Анна знає, що вона буде з Раулем. Також авторка наголошує на вірності Анни своїм обов'язкам і своєму чоловіку: *“Henri vivant, Anne n'a pas jeté les yeux sur Raoul. Si son cœur s'emballait, en sa présence, elle en apaisait les battements aussitôt, et détournait ses pensées vers ses devoirs d'épouse et de mère”* [218, с. 242]. Зважаючи

на теплі стосунки взаємоповаги і любові між королівським подружжям, потяг до Рауля Анна завжди ігнорувала, більше того, вона намагалась позбутись будь-яких думок про графа. *“Elle se punit, se châtia, jeûnant pendant les nombreux carêmes avec une impitoyable rigueur, refusant viandes, laitages, huiles et poissons, et jusqu'aumiel, parfaitement licite, finissant par ne plus se nourrir que de noisettes et de légumes bouillis”* [218, с. 243]. Жаклін Доксуа у своєму творі використовує саме описаний вище спосіб викрадення королеви Раулем. Щоб одружитись з Анною, граф знімає її з коня і саджає на свого, а тоді мчить геть: *“Raoul saisit la reine, l'enlève de son palefroi, la juche sur le sien”* [218, с. 245]. Про запальну вдачу графа стверджують як історичні дані, так і художні твори. Всі погоджуються з тим, що граф був різким і жорстоким. Проте у шлюбі з Анною він змінився, як засвідчує Жаклін Доксуа: *“la reine exerce sur le comte une influence bénéfique”* [218, с. 250]. Біля Анни Рауль став зовсім іншою людиною: найвірнішим союзником короля і святої церкви: *“...auprès d'Anne le comte est un autre homme, le plus valeureux soutien du roi Philippe et de la sainte Eglise romaine”* [218, с. 250]. Тут ідентичність Анни розкривається через образ графа. Після жорстокості, війн та інтриг проти короля, він стає найближчим союзником корони, захисником і гарантом влади нового короля. Такий вплив на Рауля мала лише Анна поміж трьох його дружин. Отож їхні стосунки були щирими і справжніми, а Анна змогла знайти підхід до “дикого” графа, який здобувши її, став щасливим.

Барбара Можаровська у своєму творі описує дуже детально історію стосунків графа і Анни, а точніше кохання графа до королеви. Проте саму історію їх одруження не розкриває у цій книжці. Можна припустити, що у майбутніх творах авторки ми побачимо як Анна та Рауль стануть парою.

Після другого шлюбу Анна дещо втратила свій авторитет у дворі. Валентин Чемерис вказує ще одну причину засудження Анни. Він розповідає, що Анна, як королева, не мала права одружуватись із кимось по смерті чоловіка і все життя мала б жити вдовою аж до смерті. Автор також вказує про викрадення Анни на полюванні, проте уточнює, що це викрадення відбулось за її згоди. Ця історія повертає читачів у книзі до руської ідентичності Анни, нагадуючи про її рідну

землю. Під час полювання в Санлісі, де вона оселилася після смерті короля, Анна розповідає графу про свою прабабусю Ольгу. Героїня щиро захоплюється жінкою, котру, за легендою, Ігор викрав за її ж згодою. Тож графу ця історія настільки сподобалась, що він негайно вирішив повторити її і в той же момент викрав Анну за її згодою.

Валентин Чемерис не засуджує Анну, проте визнає, що наслідки такого рішення були серйозними, але її щастя в книзі описується як заслужена нагорода. Войовнича вдача Рауля описується автором у дуже цікавий спосіб: *“Англія – се таке, – казав. – Я більше отримав – королеву Анну. І тепер вона моя люба дружина, а той, Вільгельм, нехай тішиться Англією...”* [191, с. 91]. Тут автор обіграв той факт, що Рауль міг би завоювати Англію, як це зробив Вільгельм, проте своїм найбільшим досягненням він вважав завоювання Анни. Можна помітити наскільки важливою Анна була для графа, який все своє життя присвятив завоюванню нових земель, якого всі у королівстві боялись, навіть сам король. Не страшним для графа було і відлучення від церкви: *“Пекло буде тоді, – казав, – коли я втрачу Анну. А поки вона зі мною – я в раю!”* [191, с. 100]. Анна притримувалась такої ж думки. Тож автор припускає, що героїня стала щасливою саме з графом. Валентин Чемерис наголошує на вмінні Анні жертвувати всім, аби досягти свого, що показує нам героїню, як цілеспрямовану і вольову особистість. *“Пожертвувала заради любові усім. З королеви стала просто графинею, переступила через усі заборони. Жіноче щастя для неї було вагомим, аніж титул королеви”* [191, с. 100]. Наголошується у творі важливість почуття любові. Саме любов керує всіма вчинками Анни і заради неї, Анна навіть позбулася власного титулу королеви.

Про смерть Рауля та друге вдівство Анни Валентин Чемерис розповідає в оніричній формі, де обое її чоловіків – король і граф – кликали її до себе. Тож після сну вона не могла вирішити чи залишатись їй у домі Рауля чи повертатись до сина у замок. Вона обрала другий варіант. Сон Анни можна розцінювати як нагадування про короля, якого вона насправді не забувала, навіть коли була у щасливому шлюбі з графом. Сам символізм снів у художніх книжках про Анну

відіграє важливу роль. Цей прийом дозволяє описати підсвідомі проблеми, бажання героїні, а також містифікує Анну, надаючи їй ще більше винятковості. Оніричний простір романів ми вважаємо декораційним елементом, тож розглянемо його в останньому розділі дослідження.

Валентин Чемерис точно вказує дату смерті графа, що свідчить про задокументування цього дня літописцями: 8 вересня 1074 р [191, с. 101]. Цю ж дату бачимо в дослідженні Євгена Луняка [111, с. 63]. Забігаючи наперед, зазначимо, що дату і місце поховання Анни – королеви Франції – не задокументували.

Історичні джерела свідчать про повернення Анни після смерті графа до сина, адже в 1075 р. її підпис з'являється на грамоті щодо абатства Понлевуа "*Signum Annae matris Philippi Regis* (підпис Анни, матері короля Філіппа)" [111, с. 63]. Таку ж інформацію про останню писемну згадку Анни подає Філіпп Делорм [64, с. 191]. Тож вона повертається в королівській двір і допомагає сину. Проте варто звернути увагу на відсутність титулу королеви, адже на той час Філіпп вже був одружений, тож королевою Франції була інша жінка.

Про місце поховання Анни, як зазначалось раніше, невідомо. Є тільки велика кількість здогадок і припущень про смерть Анни й її поховання. Після підпису, згаданого вище, ніяких інших документальних знаків Анна після себе не залишила. Євген Луняк припускає, що овдовівши вдруге, Анна була відкинута французьким суспільством і почувалась нікому непотрібною [111, с. 64]. Філіпп Делорм роздумує над тим, що Анна могла шкодувати про своє друге заміжжя після смерті графа. Тут проступає гетерообраз Анни, описаний автором: "*Хтозна, можливо, онука Володимира пошкодувала, що піддалася чарам або залицанням Рауля де Крепі. Бо могла б назавжди лишитись удовою по Генріхові – священною і всіма шанованою персоною*" [64, с. 191]. Гетерообраз Анни тут певною мірою засуджується, адже вона вже не "шанована всіма", і про своє необачне рішення щастя замість титулу може шкодувати. На користь негативної конотації служить ще одна цитата: "*Анну Київську, зневажену за життя, по смерті відразу забули. Більшість підданих її чоловіка, а потім і сина навіть не підозрювали, де вона*

народилася, нічого не знали про її батьківщину, загублену десь край поганських земель” [64, с. 195]. Автор наголошує на загальному гетерообразі Анни як жительки поганських далеких земель, яка не удостоїлась бути згаданою у французьких хроніках. Це твердження водночас дещо емоційне і показує ставлення самого автора до героїні дослідження, як і в попередньому прикладі. Філіпп Делорм надає свідчення анонімного історичного джерела, яке говорить про повернення Анни до Русі після смерті Рауля, проте згідно з більшістю підтверджених фактів, Анна таки померла у Франції.

Євген Луняк надає кілька версій смерті й місця поховання королеви. Анна могла повернутись на рідну землю, овдовівши вдруже, проте таке повернення видається малоімовірним. Дату смерті дослідник визначає між 1075 р. та 1079 р., а традиція церкви св.Вінсена, заснованої Анною, кожного року 5 вересня молитись за її упокій, може свідчити про можливий день смерті королеви [111, с. 65]. Тож автор не стверджує точно про місце поховання Анни, але наводить дані хроністів, які свідчать на користь поховання Анни саме у Франції [111, с. 71].

Повернення Анни до рідної землі використовує у своєму творі Режін Дефорж. Анна на схилі віку хоче відправитись на рідну землю, аби помолитись на могилі матері і супроводжувати її у цій далекій подорожі буде Пилип, її давнє кохання. Авторка показує наскільки важливою для Анни була постать матері. Королева не забувала про свою рідну землю весь цей час і залишалась вірна їй. Р.Дефорж щемко описує момент смерті Анни на рідній землі. Анна бажає переродитись саме на своїй землі, що свідчить про її вірність і любов до Русі. Цей приклад яскраво ілюструє “своє” Анни, яким є Русь, але вона себе вважає “чужою” на цій землі й все одно прагне померти вдома.

Отже, образ Анни Київської – це безумовно традиційний образ історичного походження, який цікавить істориків, і авторів, і представників мистецтва. Прототипом для цього образу є князівна та королева – Анна Київська. Традиційний образ героїні у романах є ідеалізованим та говорить про ціннісні орієнтири обох суспільних просторів – руського та французького.

Можна ствердно зазначити, що художні твори надихались історичними відомостями про Анну. Багато подій її життя перегукуються між собою. Історики Філіпп Делорм та Євген Луняк доходять до спільних висновків про життя Анни, проте вони виступають об'єктивними спостерігачами історичної дійсності життя Анни. Винятком є деякі наведені приклади цитат Філіппа Делорма, який, очікувано для змалювання гетерообразу наголошує на негативних моментах образу Анни. Євген Луняк, натомість, вирізняється позитивним поглядом на автообраз Анни Ярославни як представниці руської національної ідентичності. В.Чемерис точно описує історичні події у своєму творі, але додає характеру жартівливості та емоційності діалогічними вкрапленнями у творі, він захоплюється та підтримує Анну в її бажанні бути щасливою. Саме тому його історичний роман містить елементи художньої та квазі біографії. Режін Дефорж та Жаклін Доксуа точно описують історичну дійсність того часу. Останній авторці більш притаманні детальні історичні описи життя Анни, Режін Дефорж натомість описує неймовірну історію кохання та життя Анни, захоплюючись гетерообразом Анни. Історичні дані є основою традиційного образу Анни у всіх досліджених творах, проте французькі авторки додають емоційності та сюжетних поворотів у твори, чого в історичних архівах не знайти.

2. 2. Маркери національної ідентичності героїні як основа образу

Національна ідентичність відіграє велику роль у житті Анни Ярославни. Вона стає основним фактором створення образу героїні в художніх творах. Тож національна ідентичність героїні – базовий чинник для інтерпретації її традиційного образу. Для того, щоб детальніше дослідити роль національної ідентичності Анни в її образі, розгляньмо спершу сам термін ідентичності, який набуває все більшого значення у сучасному світі.

Поняття ідентичності не має одного точного визначення, адже є саме по собі багатозначним і складним. Найбільш близькими до поняття ідентичності можна вважати терміни “самосвідомість” та “самовизначення”, проте обидва терміни

були витіснені ідентичністю. У 1979 р. у Німеччині О.Марквард та К.Штірле видають енциклопедію, присвячену ідентичності. За визначенням самого О.Маркварда “ідентичність – це відповідь на питання хто людина є... через її єдність із самою собою і через її іншість, порівняно з іншими” [248, с. 95]. Отже, основною проблемою ідентичності є відповідь на питання “хто є людина?”, проте ця відповідь залежить від єдності людини з собою, яку ми будемо більш детально розглядати у наступному підпункті дисертації (самоідентифікації), а також від її відмінності від інших. Тому тема “своє/чуже” яскраво підсвічує поняття ідентичності, дозволяє визначити єдність людини з собою та іншими. Етимологія слова “ідентичність” походить від латинського “*identicus*” (“однаковий”, “тотожний”) і охоплює два значення: самототожність особи та її унікальну схожість із кимось або чимось. У першому випадку протилежним поняттям є “інший”, а в другому – “відмінний”. Варто також зауважити, що у французькій, німецькій та англійській мовах цей термін означає не лише “тотожність”, а й “особистість” [93, с. 33]. Отже, саме поняття ідентичності суперечливе, бо містить у собі елементи “свого” і “чужого”. Поняття ідентичності та дихотомії “своє/чуже” тісно взаємопов’язані, оскільки ідентичність формується через розмежування між тим, що належить до “свого” (власної групи, культури, нації, соціального кола), і тим, що є “чужим” (іншим, відмінним, зовнішнім). Далі розглянемо детальніше їхні спільні риси:

- ідентичність як спосіб розмежування між “своїм” та “чужим”. Ідентичність людини чи групи визначається через протиставлення. Вона проявляється через належність до певної спільноти та водночас відмежування від іншої;
- колективна ідентичність у контексті образу “чужого”. Національна, культурна, політична та навіть релігійна ідентичність часто конструюється навколо образу “чужого”, об’єднуючи спільноту “своїх”;
- динамічність ідентичності. Ідентичність Анни Ярославни змінюється під впливом “чужого”, вона переймає певні традиції та порядки Французького королівства, як справжня королева, намагається стати гідною правителькою. Отже,

її ідентичність змінюється під впливом зовнішніх чинників та нового середовища, у яке вона потрапляє. Цікаво спостерігати різні аспекти цих змін: як прийняття та асиміляція, а таким чином, змінення власної ідентичності, так і відторгнення “чужих” елементів зі збереженням вірності своїй ідентичності;

- імагологічний аспект – вплив “чужого” на конструювання “свого”. Література та історичні наративи часто створюють уявлення про “своїх” через протиставлення з “чужими”.

Отже, ідентичність не існує без межі між “своїм” і “чужим”, і саме через це розмежування вона набуває сенсу.

Поняття ідентичності є також полівимірним, тому виступає постійним полем для дослідження науковцями. Ольга Бігун у передмові до монографії “Ідентичність: текстуальні виміри” називає такі типи ідентичності: *“транскультурна, національна, етнічна, соціальна, громадянська, гендерна, психологічна, постколоніальна, постмодерна, особистісна”* [86, с. 5]. У традиційному образі Анни Ярославни ми можемо простежувати відразу кілька типів ідентичностей: національна (руська князівна), соціальна (королева Франції), культурна (посередниця між двома культурами) та релігійна (вірна християнка). Найбільш цікавою для дослідження вважаємо саме національну ідентичність. У контексті походження Анни Ярославни та її життєвого шляху, риси національної ідентичності стають провідними для побудови образу як в українських творах, так і у французьких.

Енциклопедія історії України визначає національну ідентичність як складний комплекс міжособистісних зв'язків та історичних уявлень, які визначають самоідентифікацію як окремих осіб, так і спільнот, що усвідомлюють свою приналежність до певної нації. Ця спільнота має власну історичну територію, мову, культурну спадщину, традиції, міфи, символи та національну ідею. Відчуття національної ідентичності є одним із ключових факторів, що впливає на поведінку людини. Хоча жоден член нації не може особисто знати всіх своїх співвітчизників, між ними існує глибоке символічне почуття єдності, яке набуває особливої сили у критичні моменти історії [132, с. 417]. Отже, неможливо

знати всіх своїх співвітчизників, але люди з однаковою національною ідентичністю завжди будуть пов'язані між собою, попри розбіжності в інших аспектах їхнього життя. Найбільш яскраво можна відчувати момент єдності і символічної солідарності в період випробувань суспільства. Початок повномасштабного вторгнення Росії в Україну став таким випробуванням для українського суспільства. Феномен єдності й стійкості на початку годі переоцінити. Це був момент підсилення національної ідентичності в суспільному просторі України.

Олександр Стегній у “Енциклопедії сучасної України” (2020 р.) подає визначення національної ідентичності як “ототожнення себе з національною спільнотою на основі стійкого емоційного зв'язку, що виникає у результаті сформованої системи уявлень щодо традицій, культури, мови, політики, а також прийняття групових норм і цінностей” [132]. Отже, за визначенням дослідника, в основі національної ідентичності стоять національні ідея та історія, яка сформувалась у певний період розвитку суспільства і є прийнятною для переважної більшості цього суспільства.

Певний парадокс національної ідентичності полягає в її подвійному призначенні: вона водночас робить людину частиною національної групи, означає її приналежність до національного суспільства, де індивід стає частиною групи, а з іншого боку, вона прописується в особистісному розвитку людини, стаючи частиною індивідуальної ідентичності кожної людини.

Ентоні Сміт, як один з провідних дослідників національної ідентичності, називає її всепроникною і глобальною, відсилаючи нас до думки, висловленої раніше про національну ідентичність як основний фактор мотиваційної поведінки людини. Всі інші типи ідентичності можуть співпрацювати з національною, направляючи її, або ж накладатись на неї. Проте саме національна ідентичність пронизує всі сфери життя як окремої людини, так і соціальних груп. Із соціального погляду вона надає спільноті смислового наповнення: саме через національні взаємини між індивідами формуються уявні межі суспільства, у яких воно функціонує і розвивається, а також критерії розрізнення “свого/чужого”.

У культурному контексті, національна ідентичність відтворюється у низці міфів, спогадів, вартостей та гіпотез. У образі Анни Ярославни ми бачимо яскравий приклад міфів, які впливають на становлення Анни. Найяскравішим прикладом буде роман Р. Дефорж, де авторка присвоює Анні певні магичні властивості, називаючи її Морою. “*La Mora*” – назва цілого розділу роману [219, с. 359]. Проте це наймення Анни з’являється раніше в романі, під час подорожі до Франції, де Анна наввипередки гналася з Вільгельмом і таки виграла перегони, а потім лікувала його. Фольклорний елемент національної ідентичності, притаманний Русі, яскраво підкреслює саму національну ідентичність героїні на початку твору. Це природно, адже Анна тільки-но вирушила із Русі назустріч новій долі, проте авторка наприкінці твору ще раз згадує Мору, коли Вільгельм вирішує назвати цим ім’ям корабель. Р. Дефорж ніби нагадує нам вкотре у творі про важливість руської національної ідентичності Анни і увічніює її у назві корабля Вільгельма.

Розглянемо детальніше Мору, як частину слов’янського фольклору. Вона була богинею ночі, води та сезонності. Ця богиня символізує зв’язок із потойбіччям та відповідає за відновлення, воскресіння природи. Тож не дивно, що Анну так прозвали на Русі. Вона була вправною цілителькою і зналася на травах. Мора може проявлятися по-різному: може бути втіленням жіночності і краси, яке ми часто спостерігаємо в образі Анни у творі, а може бути сердитою царівною потойбіччя, як і запальна, горда Анна. Порівняння Анни з Морою надає їй унікальності та загадковості. Вона буває різною: доброю і ніжною та незворушною і сильною. Ця подвійність Анни проглядається протягом усього твору. Зокрема під час першої зустрічі Вільгельма з Морою, вона гналась за стадом оленів, підживлюючи свій інстинкт мисливиці – несхильну волю до пригод і бажання перемагати – проте коли вона наздогнала стадо, всі кинулись навтьоки, окрім маленького наляканого оленяти, яке вона взяла на руки і заспокоювала, а згодом відпустила до мами. Навіть у цій сюжетній замальовці зображується суперечливість характеру героїні, яку приписують і Морі за давніми руськими віруваннями [26].

І. Пупурс у своєму дослідженні про імагологічний метод висуває тезу про те, що національність героїв у художніх творах має читатись як літературний троп [пупурс 96]. У контексті створення традиційного образу Анни Ярославни у французьких та українських романах ця теза цілком підтверджується.

О. Дедуш наголошує на тісному зв'язку імагологічних досліджень із формуванням національної ідентичності. Цей зв'язок є прямим і фундаментальним, оскільки імагологія є наукою про образи, а національна ідентичність нерозривно пов'язана з образним мисленням [68, с. 68].

Професорка Варшавського університету Олександра Гнатюк визначає національну ідентичність як сукупність спільних світоглядних уявлень і переконань, що виникли в процесі виокремлення суспільства від інших спільнот та пов'язані з підтримкою політичних прагнень певної групи або визнанням держави як цілісного утворення [52, с. 56]. Дослідниця наголошує на тому, що національна ідентичність виникає у процесі усвідомлення окремішності суспільства від інших. Проте політичні мотиви чи наявність держави не є єдиним чинником створення національної ідентичності, вони можуть виступати допоміжними силами, але не обов'язково мають бути збудниками створення національної ідентичності. Серед представників національної ідентичності без держави можна назвати, зокрема українців до відновлення Української незалежної держави у 1991 р., або ж євреїв до створення Ізраїлю і найбільш сучасний приклад – курди, які не мають власної держави, але мають яскраво виражену національну ідентичність.

Як зазначає Ентоні Сміт, національна ідентичність всепроникна і глобальна, оскільки вона присутня в житті соціальних груп у всіх сферах їхньої діяльності. Якщо розглядати термін національної ідентичності із соціальної точки зору, то саме вона наповнює сенсами спільноту, визначає певні кордони, у межах яких розвивається і живе суспільство. Нація виступає основною духовною одиницею економіки, як з погляду території, так і ресурсів [165, с. 81].

Нація визначається як сукупність людей, що проживають на обмеженій території та яким притаманна спільна культура (історичні міфи та історична пам'ять). Члени нації підпорядковуються одній правовій системі, що чітко

визначає їхні юридичні права та обов'язки. Для нації характерний також поділ праці та власна система виробництва. Процес утворення нації часто супроводжується конфліктами, спричиненими поділом та дотриманням вимог інших націй. У політичному вимірі національна ідентичність насамперед визначає склад підданих певної держави. Водночас вона відіграє ключову роль у легітимації політичних цілей, формуванні норм і адміністративних приписів, які регулюють життя громадян. Таким чином, національна ідентичність і національна приналежність громадян постають як наслідок впливу ширшого контексту міжнаціональної ідентичності – взаємозв'язків державних систем, що історично склалися у різних регіонах і на різних континентах світу.

Підсумувавши, можемо зазначити характерні риси нації:

- спільна історична територія;
- спільна громадська (масова) культура;
- спільна історична пам'ять (міфи та традиції);
- однакові юридичні права та обов'язки;
- єдина економіка, що дає можливість пересуватись у межах національної території [165, с. 85].

Прояви національної ідентичності Анни прослідковуються у всіх досліджуваних творах, проте змінюються, залежно від автора та його походження. До прикладу, українські автори яскравіше передають приналежність Анни до національної культури Русі, наголошуючи на її походженні. Режін Дефорж, відзначає довгий родовід Анни, наголошуючи на її походженні із роду, де народжувалось багато дітей, що є основним інтересом для Генріха I. *“Ce qui compte, c'est qu'elle fasse des enfants au royaume. Sa famille est prolifique: son aïeul Vladimir a engendré douze fils légitimes et autant de filles, sans compter de nombreux bâtards; quant à son père, il peut s'enorgueillir de neuf enfants vivants. En outre, cette demoiselle Anne est de noble et haute lignée, elle descendrait de Philippe de Macédoine”* [219, с. 11]. Цей приклад не лише показує нам практичне значення шлюбу для Генріха, а й описує походження Анни, на якому, українські автори не наголошують. Тут у центрі постає не сама Русь, а навіть її давні династичні лінії,

що тягнуться ще від Олександра Македонського. Згадує про Олександра Македонського і Жаклін Доксуа, пояснюючи ім'я наслідника французького престолу. “*Philippe, parce que la basilissa Anna affirmait descendre de Philippe de Macédoine, père d'Alexandre le Grand, et que les Francs ont toujours caressé le rêve impérial*” [218, с.215]. Авторка прямо говорить про імперіалістичні мрії франків, якими дуже пишалися французи. Зв'язок із Александром Македонським вважався одним із важливих чинників обрання Анни як матері спадкоємців французького трону.

Режін Дефорж також наголошує на багатстві Анни в покоях у Новгороді. “*Dans les appartements des femmes, Anne ... se laissait masser par l'eunuque favori de son frère Vladimir...*” [219, с. 18]. Авторка змальовує приклад, більш притаманний візантійській національній культурі, що підкреслює визнання французами тісного зв'язку між Руссю та Візантійською Імперією, проте свідчить про розмите уявлення культурних кордонів обох держав. Як відомо, традиція присутності євнухів у жіночих покоях – це частина візантійської культури. Русь, навіть після хрещення, не перейняла цю традицію. У “Повісті временних літ” не згадується про євнухів у побутовому житті двору, тож цей приклад підкреслює певну культурну дистанцію між Францією та Руссю.

Яскравим прикладом національної ідентичності у творах виступає релігійна складова Анни Ярославни. І тут мова йде не лише про християнство, а й про язичницькі вірування, адже вони стають маркером культурної ідентичності Анни. Зв'язок язичницьких вірувань із національною ідентичністю героїні становить складний культурно-історичний пласт, що дозволяє простежити тяглість та трансформацію ідентичності Русі в добу переходу до християнства.

Хоч Анна була вихована вже в християнській традиції, як донька Ярослава Мудрого, одного з перших православних князів, її національна ідентичність залишалася глибоко вкоріненою у культурній спадщині Русі, що ще зберігала елементи дохристиянського світогляду. У творах фіксується співіснування християнських і язичницьких уявлень при дворі, особливо в побуті, обрядах, народних віруваннях. Це дозволяє припускати, що світогляд Анни, навіть за

формального християнства, був не повністю звільнений від язичницьких архетипів, зокрема в уявленнях про природу, жіноче начало, ритуальність.

У цьому контексті язичницька спадщина постає як етнокультурна основа її національної ідентичності – передусім у символіці, поведінкових моделях і зв'язку з рідною землею. Таку тенденцію простежуємо в романі Р. Дефорж. Тобто, навіть обіймаючи престол у католицькій Франції, Анна залишалася носійкою унікального руського культурного коду, у якому християнська віра була новим, але ще не остаточно викристалізованим нашаруванням над глибшим язичницьким підґрунтям. Отже, язичницькі елементи не заперечували християнську ідентичність Анни, а радше доповнювали її, виявляючи глибинну національну специфіку культури Русі як синкретичної та багатошарової. Приклади наявності язичницьких вірувань в Анни, зокрема, у романі “*Sous le ciel de Novgorod*”. “*Les filles ... entraînées, disent-elles, par les vily lors des fêtes de l'été que les anciens célébrent encore, malgré les interdictions du grand Vladimir et la conversion au christianisme du peuple de la Rous*” [219, с. 19]. Мова йде про “віли” – надприродні жіночі істоти із слов'янської міфології. Вони наближені до русалок та мавок, проте такий варіант теж існував у руських віруваннях. Бачимо тут, що святкування літніх свят було заборонено Володимиром Великим, та, попри заборону, люду було складно відмовитися від своїх звичаїв. Їхній образ частково зберігся у християнізованій культурі – у фольклорі, обрядах, легендах.

Припускаємо, що авторка обрала образ віли тут не просто так. На наступній сторінці міститься детальний опис краси і вроди Анни, її ідеальне тіло, а також її непростий норов, коли вона не хоче розмовляти про своє майбутнє. “*Les yeux si clairs, d'un bleu-vert, devinrent presque noirs, la bouche souriante se resserra et le joli visage d'Anne s'empourpra de colère*” [219, с. 20]. Всі були здивовані такому сплеску емоцій Анни, слуги налякались. Незважаючи на те, що Анна Ярославна вихована у християнському середовищі, її національна ідентичність укорінена в руській культурі, яка на момент її народження все ще зберігала живу пам'ять про дохристиянські вірування. У цьому контексті віли – як духи природи, охоронниці, носійки жіночої сили – виступають символічними праобразами культурного

уявлення про “жінку з Русі”. Вона постає таємничою, тобто віддаленою, представницею “іншого світу” для французів, а також вродливою та мудрою, носійкою сакральної жіночої сили, міжсвітовою фігурою. Як і віла, Анна постає між двома світами – Руссю та Францією.

Інший приклад релігійної ідентичності: “*Anne frissonna, elle ne s'habituaait pas à la mort du jour. C'était l'heure où les vieilles peurs de son enfance resurgissaient, où Moaryassa tentait d'attirer les hommes dans le sombre séjour des enfers. Bien que chrétienne, Anne n'arrivait pas à chasser les anciens dieux et restait convaincue que sa rajasnitsa' la protégeait*” [219, с. 15]. Тут бачимо певні фольклорні уявлення про перехід дня у ніч, який у язичницьких віруваннях був найбільш небезпечною порою – Анна природно відчуває страх у цей час. Також згадуються Moaryassa, яка є небезпекою для молодих чоловіків та хлопців, що дуже зближує її до мавки. І rajanitsa`, що є терміном рожаниця, як його пояснює М.Зубов, це давньоруські міфологічні істоти, які пов’язані із долею – вони і є уособленням долі [84, с. 48]. Цей приклад яскраво засвідчує вірування Анни в язичницьке потойбіччя, вона звертається за допомогою і заступництвом не до християнського Бога, а до повелительки долі, згідно з язичницькою традицією.

Режін Дефорж вживає й інші, притаманні культурі Русі, міфологеми. До прикладу найбільш яскраве і пряме порівняння Анни з русалкою. Одна зі слуг була дуже вражена красою Анни, коли та роздивлялась своє тіло у дзеркалі. “*Vous ressemblez à une roussalka*” [219, с. 19], “*vous êtes belle comme elle...*” [219, с. 20]. Авторка вдається до порівняння Анни з русалкою, надаючи їй рис жіночого начала, яке притаманне саме русалкам. Розглянемо трохи детальніше образ русалки в українській міфології.

Образ русалки є одним із найпоширеніших у структурі української демонології, що належить до системи нижчої міфології. Його витoki сягають дохристиянського періоду, коли існувала практика поховань померлих не на кладовищах, а в лісі, полі, на перехрестях або у водоймах. З утвердженням християнської традиції такі способи поховання залишилися виключно щодо самогубців та нехрещених дітей, яких у народній уяві вважали грішними, і саме з

ними згодом пов'язували походження русалок [142, с. 111]. Лише протягом Зелених свят русалки, за народними уявленнями, залишають свої водяні оселі: частина з них оселяється й розважається в лісі, інші прямують на поля, а деякі залишаються у воді, зрідка виходячи на берег [77]. Бачимо тут спогад про Зелені свята, які згадує Режін Дефорж у своєму творі: “*des fêtes de l'été que les anciens célébrent encore...*” [219, с.19]. Отож, первісне ставлення до русалок було позитивним. Їх сприймали як доброзичливих духів-охоронців, пов'язаних з душами предків. Згодом ці уявлення трансформувалися й образ русалки поєднав риси добрих духів і демонічних істот, поступово набуваючи літературної форми [77]. Образи подібних істот у різних формах представлені в міфологічних системах багатьох народів і активно осмислювалися митцями впродовж різних художніх епох. Найбільшого поширення та художньої розробки ці міфологеми набули у слов'янському, зокрема українському, а також західноєвропейському культурному просторі, проте витoki їх формування та семантичне наповнення значно різняться залежно від регіональної традиції [119, с. 219]. Як засвідчує у своєму дослідженні Юлія Буйських, українські русалки відрізняються від інших, бо у них немає подвійної душі. Російська міфологія, до прикладу, описує русалок, які можуть залоскотати до смерті, кидають у людей камінням, зазвичай ходять голі та із зеленим волоссям, проте українські міфологічні істоти, які зветься так само не мають нічого подвійного у своїй природі і цим відрізняються від інших [23]. У самому творі Р. Дефорж ми прослідковуємо певне загальне уявлення про український образ русалки. Згідно з народними уявленнями, русалка могла постати у вигляді молодої дівчини, дорослої жінки або душі нехрещеної померлої дитини. Їх описували як вродливих жінок із довгим, переважно русявим або зеленим, розпущеним волоссям, одягнених у прозорі дівочі вбрання або білі сорочки, або ж голими. Зовнішньо вони майже не відрізнялися від звичайних людей, однак їх, як правило, можна було побачити лише здалеку або у певні сакральні періоди [40, с. 338]. Зокрема, мова йде про наготу “*vous êtes...comme elle, toute ...nue*” [219, с. 20] та зелене волосся русалки “*la roussalka a des cheveux verts*” [219, с. 20].

Порівняння образу Анни з русалкою підкреслює її таємничість і вроду, а також нашоухує читача на усвідомлення її національної ідентичності, до слов'янського фольклору. Образ Анни Ярославни у творі перегукується з фольклорною моделлю русалки як загадкової, прекрасної й небезпечної істоти, що постає між двома світами – земним і потойбічним, своїм і чужим. Як і русалка, Анна зображується як постать, що викликає одночасно захоплення та осторогу, є носійкою “іншої” культури, мови, релігії, і при цьому має певну сакральну жіночу силу, яка вкладається в її мудрість, чуття та навіть політичну інтуїцію. Аналізуючи порівняння Анни з русалкою, можна простежити майбутній розвиток героїні у творі. Авторка ніби натякає читачу на розкриття сили, потенціалу і величності Анни. Обидві постаті – русалка як міфологема та Анна як історична особа – постають у культурній уяві як жінки “з іншого світу”, що несуть у собі незрозумілу для оточення силу. Їхня “іншість” має національне, релігійне й культурне підґрунтя, а їхня поява трансформує простір довкола. Про схожість Анни з русалкою згадує також Барбара Можаровська *“Величезна квітка робила її схожою на русалку, про яких вони багато чули...”* [121, с. 21]. Тут авторка наголошує на вроді Анни. Згодом авторка згадує про русалок знову, проте вже не у контексті порівняння з Анною, а для підкріплення безстрашності образу Анни. *“Плавала вона добре з раннього дитинства і не боялася ні потонути, ні русалок і водяних...”*[121, с. 21]. Тут бачимо згадку русалок і водяних, як міфологем, притаманним Русі того часу. Ще одну міфологему, більш сучасну, зустрічаємо у творі Барбари Можаровської. Рауль називає її “феєю”, вперше побачивши, як вона купається в озері. Граф не знає на той момент, що перед ним майбутня королева Франції, проте його замилювання незвичайною вродою приводить до єдиного правильного висновку – *“водяна фея!”*[121, с. 29]. Проте його споглядання супроводжується страхом *“Страх перед феями та ельфами, що приносять хвороби та різні напасті, був увібраний із молоком матері”* [121, с. 31]. У згаданому уривку з твору Барбари Можаровської постає виразний автообраз Анни Ярославни, що поєднує в собі реальну історичну постать і міфологічний, магічний образ. Ця міфологема – фея, або дух води – уособлює чистоту, неземну красу та

недосяжність, а також натякає на суперечливе поєднання привабливості й небезпеки, що характерно для багатьох фольклорних мотивів і для образу Анни також. Захоплення Рауля супроводжується страхом, який він неусвідомлено засвоїв з дитинства. Тут ми бачимо класичну фольклорну схему: незвідане і магічне водночас приваблює та лякає, а страх і цікавість співіснують, формуючи психологічну реакцію на інший культурний і природний контекст. Рауль наділяє Анну магічними властивостями ще до того, як усвідомлює її реальний соціальний статус, що підкреслює етап становлення гетерообразу – поєднання реального і фантастичного, видимого і прихованого, природного і сакрального.

Наведені приклади свідчать про важливість національного міфу при творенні національного образу Анни Ярославни. Міфотворення є інструментом для побудови національної ідентичності, бо в процесі її формування, автори звертаються до вірувань, які часто ставали основними засобами боротьби із кризовими, незрозумілими ситуаціями у житті представників певної нації [71, с. 51]. Міфологізм образу Анни Ярославни визначає її національну ідентичність і допомагає читачу зрозуміти русинів, згадуючи про їхні язичницькі вірування. Водночас, спогади Рауля про фей дозволяють розкрити національну ідентичність героя, описуючи його віруваннями вроду Анни.

На противагу Режін Дефорж, Жаклін Доксуа приділяє набагато більшого значення християнському віруванню Анни, її наверненню до християнства. “*Les païens, qu'elle déteste, étaient ses ancêtres*” [219, с. 48]. Авторка наголошує наскільки для Анни це були далекі предки, з якими вона себе не ототожнює. Ба більше, вона показує своє розчарування самому факту мати в роду таких людей. Тут бачимо чітку межу між “своїм” – християнством Анни та “чужим” – язичницькими віруваннями предків. Анна не хоче сприймати “чуже”, як частину “свого”, вона відмовляється від цього, відчуваючи до них зневагу. “*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!*” [218, с.49]. Оскільки християнська набожність Анни займає

одну з провідних ролей у її образі саме в цьому романі, авторка намагається передати якомога яскравіше несприйняття історії Анни, її зв'язків з язичництвом.

Важливим проявом національної ідентичності в романі постає походження Анни з вікінгів. *“À contrecour, elle admet qu'elle descend des Viking”* [218, с. 50]. Проте і цей зв'язок Анна вважає негідним. Себто вона засуджує вікінгів за їхнє варварство і неосвіченість, а найбільше, за відсутність християнства. *“Anne rougit et pâlit devant des atrocités à ce point inimaginables, qui lui révèlent le paganisme dans toute sa barbarie, un monde qui n'avait pas reçu l'enseignement du Christ et ignorait l'Amour”*[218, с. 50]. Героїня добре знає історію свого роду, освічена й обізнана, проте прийняти це з моральної точки зору для неї дуже складно. Образу Анни в романі Ж. Доксуа притаманна велика кількість роздумів самої Анни, риторичні питання з'являються чи не в кожній розмові з собою. Анна виявляє великий рівень інтересу до свого минулого і минулого своїх предків, проте заперечення цієї язичницької, варварської ідентичності наприкінці цих роздумів перетворюється на прийняття й усвідомлення себе і тієї частини Анни, яку вона вважає “чужою”. *“Elle sent bouillonner en elle le sang des conquérants, qui s'est mêlé au slave”* [218, с. 52]. Все ж вікінги були відомими завойовниками, тож Анна відчуває в собі присутність цієї войовничості, попри заперечення цієї частини національної ідентичності, вона визнає її.

Французькі романи наповнені міфологемами, що допомагають читачу уявити Анну як представницю руської культури та вірувань. Зокрема згадується *“didko”*, *“vodianik”* [219, с. 20]. Дідько, до прикладу, асоціюється з чортом визначається як “надприродна істота, яка втілює в собі зло і має вигляд темношкірої людини з козячими ногами, хвостом і ріжками; злий дух, нечиста сила, біс, диявол, сатана” [164, с. 362]. Варто звернути увагу на те, що дідько є українською міфологемою, що загалом перекликається з використанням авторкою у творі терміну *“Rous”*, який є правильною транслітерацією Русі.

Окрім міфологем, які підкреслюють національну ідентичність Анни, зустрічаємо в романі Р.Дефорж елементи побуту, страви чи просто назви, транслітеровані із руської мови. Вони яскраво вказують на екзотичну національну

ідентичність героїні. Згадуються “*sopilka, guzli, tzembalé*”, як інструменти, які супроводжували пісні русинів [219, с. 71]. Гуслі – найпоширеніший щипковий інструмент у Русі. Струни цього прадавнього щипкового музичного інструмента натягували на трикутний дерев’яний корпус, що слугував резонатором [васильєв 205]. Пісенна творчість відігравала ключову роль у культурному житті народу Русі, виступаючи засобом збереження історичної пам’яті, національної ідентичності та духовної спадщини. Для княжої верстви пісні мали не лише розважальний, а й символічний характер, втілюючи зв’язок із рідною землею та витoki колективної свідомості. У цьому контексті звернення Анни Ярославни до руського пісенного репертуару у Франції є проявом її глибинної самоідентифікації та культурної пам’яті. Часте виконання нею руських пісень у французькому середовищі слід розглядати як своєрідний акт збереження національної традиції в умовах іншої культурної парадигми. Анна розвила любов до пісні ще з дитинства і пронесла її через все життя. Вона співала колискових на рідній мові своїм дітям, сама вчила їх цих пісень, часто розважала двір співами руських пісень і навіть вивчала разом з Олів’є Арльським пісні на його рідному діалекті. Прикладом є “*le chant de moissons*”, які Олів’є навчився співати разом з Анною. “*Ils chantèrent dans sa langue natale la célébration de l’été, du soleil qui fait mûrir les blés et s’épanouir les filles*” [219, с. 111]. Цей пасаж підкреслює важливість пісні для Анни, наголошує на проявленні її національної ідентичності – вона русинка на французькому троні, проте своє походження не забуває. Окрім цього, сама Анна навчає своє французьке оточення руських пісень, що свідчить про її бажання ділитися рідним з близькими. Підтвердженням важливості пісні й музики, яку Анна привезла з собою до Франції є приклад “*Mon père, Jaroslav le Sage, qui est un grand prince, ne dédaignait pas de chanter au milieu de son peuple. Il avait coutume de dire que, par le chant, l’homme exprime le mieux son bonheur d’avoir été créé de la main de Dieu. Il disait aussi que par la musique, les hommes se rapprochent de Dieu et deviennent meilleurs*” [219, с. 178]. У наведеному висловлюванні Анни Ярославни з роману Р.Дефорж простежується не лише особиста пам’ять про Ярослава Мудрого, а й відображення загальної культурної парадигми Русі, у якій музика й пісня мали сакральне, моральне та

суспільне значення. Важливо, що сам великий князь, попри високий статус, не цурався співу “серед свого народу”, що свідчить про демократичний і духовно єднальний характер пісні в тогочасному суспільстві. Пісня постає не як форма розваги, а як вияв єдності народу, релігійного почуття й усвідомлення Божого дару життя, найвищої форми людського самовираження, яка дозволяє не лише прославити Творця, а й досягти внутрішнього вдосконалення. Такий погляд є показовим для світогляду доби Русі, у якій естетичне, етичне й сакральне не були відокремлені, а спів слугував мостом між земним і небесним, між людиною та Богом. Для Анни, яка перебувала в культурному просторі Франції, пам’ять про співочі практики Русі та їх філософське обґрунтування її батьком набуває цінності особистісного й національного коріння. Її виконання руських пісень у новому королівстві слід трактувати не лише як ностальгійний жест, а як усвідомлене відтворення сакральної й культурної традиції, яка була глибоко інтегрована в державну ідентичність Русі. Завдяки цьому прикладу, авторка зображує Анну як жінку-міст між Сходом і Заходом, яка через пісню не тільки зберігала зв’язок з батьківщиною, а й репрезентувала її духовну культуру в іншому цивілізаційному контексті.

Одним із чинників створення національної ідентичності Анни у творах є кухня. Жаклін Доксуа у своєму творі згадує “*borchtch, pâtés lardés, pirojki, pelmeni*” [218, с. 188]. Страви руської кухні у французькому дворі слугують черговим нагадуванням про національну ідентичність Анни. Проте часто у творі присутні елементи, які поляризують національну ідентичність героїні закріплюючи її у російському полі. Зокрема, пельмені не були національною стравою Русі. Схожий приклад маємо у перерахуванні посагу Анни: “...*peaux d'ours de l'Oural, fourrures d'Astrakan, zibelines, soies d'Ispahan, miel et or de Colchide, cuivres de Tarbiz, parfums d'Arménie, outres de vodka, œufs d'esturgeon des bords de la Volga, ambre, dents de morses, bijoux, riche vaisselle, pierres rares et précieuses, malachite, topaze, saphirs de lamantaou, améthyste et lapis du Caucase*” [218, с. 138]. Цей приклад містить велику кількість географічних найменувань, які пов’язують національну ідентичність

Анни із сучасною Росією. Авторка опосередковано впливає на рецепцію образу Анни, вводячи саме такий перелік.

Окрім цих прикладів в романі знаходимо багато інших алюзій на російську культуру, які насправді не належать Русі: “*kholop*”, “*kliutchniza*” [218, с. 83]; “*ravnoapostolny... krasnoié solnychko*” [218, с. 87]; “*tchernoziom*” [218, с. 107]; “*lapti*” [218, с. 136] – ці слова є питомо російськими або ж транслітеровані з російської мови, що порушує історичний аспект образу Анни. Ще одним прикладом є використання російського народного стереотипу-традиції. “*Mais la joie du Russe, c'est de boire! Pas question de nous en passer!*” [218, с. 90]. Алкоголь як основа розваг Русі нав'язаний національний стереотип, що нібито пов'язує Русь із Росією, проте не є історично підтвердженим фактом. Припускаємо, що ці та інші приклади русифікації образу Анни Ярославни присутні в романі Жаклін Доксуа через редактуру Віктора Лупана, який попри те, що сам народився у Чернівцях, був пропагандистом російської культури у Франції, редактором видання “Русская мысль”, яке просувало російську мову за кордоном [205, с. 53]. Тож, зважаючи на такий послужний список редактора, не дивно, що роман наповнений російськими елементами, стереотипними образами російської національної ідентичності.

Попри уявну природу, нація сприймається як глибока горизонтальна товариська спільнота. Люди готові померти за цю ідею спільності, тому що вірять у її реальність. Такий приклад знаходимо в романі Жаклін Доксуа, де Анна, оглядаючи величний Київ не могла собі уявити як його захоплюють чужинці, бо на його варті стоять мужні воїни. Режін Дефорж наводить конкретний приклад вдячності Анни, яку вона висловила воєводі за його сміливість: “*Anne se leva et s'agenouilla devant le voïvode ; elle prit son bras mutilé et y posa ses lèvres*” [219, с. 28]. Цей жест подяки і визнання показує наскільки Анна цінує сміливість воєводи і його подвиги. Він вимовляє такі слова “*Je pars avec eux. Si je survís, ce sera avec eux; si je meurs, ce sera avec la droujina*” [219, с. 27]. Бачо тут приклад приналежності воїна до національної ідентичності – він готовий померти, але нехай ця смерть буде разом із його побратимами. Анна глибоко цінувала цю

відданість і сама показала жест великої прихильності, ставши на коліна і поцілувавши руку воєводи.

Б.Андерсон у своїй праці показує, що уявлення нації не є природним або споконвічним. Воно було сформовано завдяки певним історичним процесам, зокрема розвитку друкованого капіталізму та поширенню масової преси. Газети, написані однією мовою, створювали відчуття спільної реальності та синхронності. Читаючи про події, що відбуваються в різних куточках країни, люди почали відчувати себе частиною єдиної спільноти, яка існує одночасно [206]. Приклад об'єднання народу Русі в націю можна вважати Руську Правду, складену Ярославом Мудрим. Це був документ, який об'єднував всіх русинів, але особливого значення йому надає в романі Режін Дефорж. *“Il n'avait pas encore six ans quand sa mère lui avait appris chacun des articles de la Rousskaïa Pravda que Iaroslav, son père, avait élaborée quand il était devenu Grand Prince de Kiev”* [219, с. 348]. Мова йде про наймолодшого сина Робера, який був улюбленцем матері, бо саме він мав велику цікавість і здібності до вивчення рідної їй мови і культури. Тут проступає національна ідентичність Анни, яка формує національну ідентичність Робера. Анна навчає його з малого віку такої серйозної і важливої праці батька. Руська правда у собі містить не лише кодекс правил, сама її назва вказує на особливість відношення й суспільного ладу в Русі того часу, що яскраво маркує національну ідентичність Анни. У Русі поняття “Правда” виходило за межі звичайної юридичної норми. Воно поєднало в собі не лише закон, а й вищі етичні ідеали, такі як божественна істина, моральна справедливість та загальне благо. Цей підхід свідчить про світогляд епохи Русі, де право розглядається як інструмент для досягнення гармонії в суспільстві, ґрунтуючись на моральних принципах. Таким чином, “Правда” стала символом правової культури, в якій закон та етика були нерозривно пов'язані [81, с. 14]. Правда була для Анни високою цінністю, так їй заповідав батько – так вона заповідає сину.

Як вже згадувалось раніше, національна ідентичність не є статичною данністю. Її формування складне і динамічне. Вона формується під впливом низки взаємопов'язаних чинників. Проте варто пам'ятати, що національна ідентичність

змінюється та еволюціонує під тиском глобальних процесів, міграції та політичних змін [6]. Національна ідентичність Анни Ярославни теж змінюється у творах. Якщо Режін Дефорж пронизує свій роман від початку до кінця руською національною ідентичністю, то Жаклін Доксуа згодом зменшує присутність руської частини національної ідентичності, замінюючи її на французьку в романі. Барбара Можаровська в своєму романі асимілює та інтегрує Анну у французьке середовище, передаючи їй все більше рис, притаманних французенці. Валентин Чемерис зображує складну, багатогранну та еволюційну національну ідентичність Анни, що глибоко вкорінена в її руському (автор наголошує на українському) походженні, але водночас формується та інтегрується в її роль французької королеви.

Національна ідентичність має важливий зв'язок із територіальною та географічною спорідненістю людей [156, с. 89]. Спільність проживання і побутова діяльність формує національну ідентичність так само, як і спільні духовні й моральні цінності та орієнтири. Територіальна приналежність відіграє важливу роль в кожному з романів. Валентин Чемерис наголошує навіть не на приналежності до Русі, а конкретно до міста. *“Анна Ярославна народилася в Києві... Отож вона була киянкою. І за місцем народження, і за місцем проживання – поки її не забрали до Франції. А киянка – це... У всі часи, у всі віки-століття – це більше, значно, значно більше, аніж просто мешканка Києва. Такою від Бога киянкою і була Анна Ярославна”* [191, с. 13]. Автор вже наділяє Анну національною ідентичністю, яка втілюється в її приналежності до столиці, що означає тісний зв'язок і велику сентиментальну прив'язаність героїні. Територія тут сакралізується. Звернімо увагу на формулювання *“поки її не забрали до Франції”* – тут автор підкреслює еволюційність образу Анни, адже вона стала французькою королевою. Інший приклад бачимо в цитаті *“подарував життя Анні Ярославні і білий світ заодно – Київ, що став її початком і її вічністю, княжий Київ на берегах Дніпра, званого в Україні Славутичем...”*[191, с. 21]. Валентин Чемерис надає Києву ролі життєдайного чинника для Анни Ярославни. Символізм тцт досягає апогею, адже Анна дійсно znana у світі як Anne de Kyiv, у самому

найменуванні міститься Київ як основний маркер ідентичності героїні. Якщо весь світ знає Анну під цим іменем, то автори не скупляться на оспівування топоніма у своїх творах.

Територіальна приналежність не залежить від вибору Анни. Якби було так, вона зосталась би жити на Русі, як мріяла про це сама. Проте цей фактор виступає важливим декором для встановлення її національної ідентичності та рецепції її образу читачами. Барбара Можаровська мало описує в романі сам Київ, він відступає на другий план, як тло, на якому розвиваються стрімкі події, де Анна відкриває багато шкіл для простого люду та бібліотеку. Проте авторка нагадує читачу, що Анні буде складно поїхати “їй доведеться в один день поїхати від усього цього, милого її серцю” [121, с. 61].

Французькі романи наповнені великою шанобливістю до руської столиці. Режін Дефорж присвячує цілий розділ у романі Києву, описуючи його культурні та економічні багатства [219, с. 39-46]. Роман авторки містить більш романтичний опис самого рідного міста – Новгород, про що свідчить назва роману, яка алюзійно натякає на закінчення роману “*Sous le ciel de Novgorod*”. Режін Дефорж вже з назви проводить читача крізь своє бачення національної ідентичності Анни Ярославни, її зв’язок з місцем народження тільки посилює інтригу і драматизм у творі, де Анна помирає під цим же небом Новгород.

Схожого принципу опису територіальної приналежності Анни для уточнення контексту національної ідентичності дотримується Жаклін Доксуа, проте в романі є цілих три розділи, присвячені Києву. Зокрема назва одного з них “*la mère des ville russes*” оповідає про величність Києва і в самій назві містить посилання на цю величність [218, с. 41]. Авторка додає деталей, описуючи Поділ [218, с. 42]. Більш детальні описи декору міст, зокрема, ми розглянемо у наступному розділі дисертаційного дослідження.

Отже, основою національної ідентичності Анни є об’єднані елементи, що існують поза її волею. Територіальна приналежність, мова, традиції, духовні цінності, які передались їй від батька й матері, а також фольклорні елементи, притаманні образу. Все це створює унікальну національну ідентичність героїні.

Р.Дефорж та Ж.Доксуа звертаються до руської національної ідентичності для створення образу Анни, акцентуючи увагу на топонімах та змалюванні столиці Русі, фольклорний елемент проявляється найяскравіше у першій авторки, релігійний – у другій. Українські автори спираються на цю ідентичність навіть більшою мірою, пов'язуючи Анну з Україною. Національна ідентичність Анни потерпає від засилля російських прикладів та алюзій, зокрема, це помічаємо в романі Ж.Доксуа.

2. 3. Самоідентифікація Анни Ярославни

Поняття самоідентифікація тісно пов'язане з ідентичністю, або ж самоідентичністю особистості. Спробуймо детальніше розглянути різницю між ними й означити поняття самоідентифікації саме в літературному образі Анни Ярославни.

Термін “самоідентифікація” є дискусійним у сучасній українській та закордонній науці. Процеси глобалізації незмінно впливають на поширення актуальності цієї теми, як і теми ідентичності. Ідентичність є складовою самосвідомості, її змістовним наповненням. Натомість ідентифікація виступає механізмом соціалізації – процесом [47].

Самоідентифікація та ідентичність героя яскраво пов'язані з рецепцією твору читачем. Для наочності різниці між ними для реципієнта, терміни можна наділити умовними ролями вікна та дзеркала. Ідентичність виступає дзеркалом при прочитанні творів: читач використовує персонажа як дзеркало, щоб краще зрозуміти себе, дізнається про власні слабкі сторони або приховані бажання, спостерігаючи за тим, як вони проявляються у вигаданому світі. Ідентифікація з персонажем є вікном в інший світ, культуру чи досвід. Читач може тимчасово бути іншою людиною – відчувати її радість, біль, дилеми – що розширює його емоційні та соціальні горизонти. Це унікальна форма безпечної соціалізації, яка дозволяє читачу пережити сотні життів, не виходячи з дому, і в результаті збагатити свою власну ідентичність.

Коли Микола Соловей говорить про готовність усвідомлено і самостійно планувати та реалізовувати власну перспективу, тобто самоідентифікацію, він розглядає ідентифікацію не просто як наслідок соціального впливу, а як свідоме прийняття певних ідеалів, моделей поведінки та цілей. Це відрізняє її від простого наслідування [168]. У такому випадку, ідентифікація особистості виступає не просто процесом соціалізації, а механізмом, що формує життєву траєкторію, допомагає засвоїти цінності.

За Толіною Герчанівською, у традиційному суспільстві самоідентифікація (або самоототожнення) людини з певною спільнотою є ключовим механізмом для підтримання соціальної стабільності. Цей процес трактується як свідоме засвоєння індивідом культурного досвіду та історичних традицій свого суспільства, які стають основою його власного способу життя [50, с. 7]. Дослідниця стверджує, що самоідентифікація є динамічним процесом, який відбувається у постійній взаємодії та протиставленні “Я” з “Іншим”, де “Інший” слугує як джерелом культурного досвіду, так і точкою відліку для визначення власної унікальності [50, с. 10].

Валерій Зливков вважає, що самоідентифікація – це не просто усвідомлення себе, а активний процес, у якому людина прагне краще пізнати себе. Вона вивчає власні сильні та слабкі сторони, наче “приміряючи” на себе різні риси характеру, моделі поведінки чи стилі спілкування, щоб зрозуміти, що їй підходить. Це допомагає їй регулювати свій особистий розвиток [83].

Погоджуємося з думкою Андрія Нагорного, що соціальні характеристики є невід’ємною частиною особистості на будь-якому етапі її життя. Відповідь на питання “хто я?” вимагає визначення себе через приналежність до певних груп – сім’ї, професії, віку чи національності. Лише після цього індивід згадує риси свого характеру чи особисті таланти. Ця тенденція описувати себе через поняття “ми”, визначаючи певну спільність з іншими представниками соціуму, зростає в міру дорослішання та становлення особистості [122, с. 54]. Тож соціальне самовизначення є важливою складовою процесу самоідентифікації індивіда.

Особистісна самоідентифікація зумовлюється низкою внутрішніх чинників, серед яких провідну роль відіграє індивідуальний досвід суб'єктивного життєвого самотворення. Цей досвід базується на процесах самоочікування, саморефлексії, самопорівняння, а також включає категорії самосприйняття, емоційні реакції на внутрішні стани та осмислення власної діяльності й її результатів. Теоретичний аналіз ідентичності особистості засвідчує, що її зміст пов'язаний з характеристиками “Я-образу”, категоріями самовизначення та віковими особливостями, що охоплюють часову перспективу особистості – психологічне минуле, теперішнє і майбутнє. У структурі особистісної ідентичності виокремлюють когнітивний, емоційно-ціннісний та поведінковий компоненти. Процес самоідентифікації реалізується через пізнавальну активність, емоційне переживання та вольові акти, які втілюються у вчинках [174, с. 642].

У контексті формування особистісної ідентичності самоідентифікація виконує низку важливих функцій, кожна з яких відіграє суттєву роль у процесі соціалізації та внутрішнього становлення індивіда. Серед основних функцій М. Гребенюк виокремлює такі:

- функція ціннісного відбору: самоідентифікація забезпечує інтеграцію нових особистісних і соціальних цінностей у вже наявну структуру ідентичності, дозволяючи індивідові обирати ті орієнтири, які відповідають його уявленням про себе і світ. Приклад, який яскраво підсвічує функцію ціннісного відбору можемо знайти в таких словах Анни в романі Р.Дефорж *“Je sais qui est mon père, et je sais d'où je viens. Tu me fais injure de penser que j'aie pu l'oublier un seul instant. J'ai été élevée pour être reine et, avec l'aide de Dieu, je serai digne de la place où Il m'a mise”* [219, с. 36]. Анна наголошує на своєму усвідомленні важливості майбутньої ролі королеви Франції. Авторка показує нам, як в одній фразі зустрічається вже наявна структура ідентичності Анни – вона дочка свого батька, а також інтегруються нові елементи – вона буде гідною королевою;

- функція структурної трансформації: завдяки самоідентифікації відбувається внутрішнє перебудування ідентичності – її адаптація до нових умов шляхом урахування специфіки нових елементів, що входять до її складу;

- функція смислової оцінки: індивід осмислює значущість і цінність нових складових ідентичності, порівнюючи їх з попередніми соціальними цінностями, що вже присутні в його життєвому досвіді;

- функція стабілізації та трансформації в процесі соціалізації.

Самоідентифікація одночасно підтримує сталість “Я-образу” та сприяє гнучкому оновленню соціальної ієрархії цінностей. Так вона виконує подвійну роль: зберігає цілісність ідентичності та дозволяє її динамічне оновлення відповідно до нових соціокультурних обставин [54, с. 222]. Саме тому самоідентифікація Анни Ярославни є настільки важливою для її образу у творах. Спершу князівна, а потім французька королева проходить довгий шлях соціалізації у Франції, адаптуючи свої власні цінності та побут до нових умов французького суспільства.

Р. Брубейкер та Ф. Купер у дослідженні “Beyond “Identity”” (2000 р.) критикують надмірне та часто нечітке використання терміну “ідентичність” у суспільних науках, яке ускладнює розуміння та аналіз непростих суспільних процесів. Натомість дослідники пропонують використовувати термін ідентифікація. На відміну від “ідентичності”, “ідентифікація” є більш динамічним, процесуальним і активним терміном, що походить від дієслова, і тому позбавлена статичних та оприлюднювальних конотацій. “Ідентифікація” вимагає вказати суб’єктів, які її здійснюють і не припускає, що цей процес обов’язково призведе до внутрішньої однаковості, відмінності або обмеженості групи [212, с. 15]. Доцільним вважаємо згадати також види ідентифікації, вказані у статті:

- самоідентифікація (self-identification) – це процес, за якого людина сама себе ідентифікує, ставить на певне місце в соціумі, вписує себе в наратив, відносить себе до певної категорії тощо. Такий процес є повсякчасним і всеприсутнім у житті людини [212, с. 14].

- зовнішня ідентифікація (external identification) – процес, за якого інші визначають, характеризують, категоризують людину [212, с. 14].

Другий тип ідентифікації характеризуються однією важливою категорією, відсутньою в самоідентифікації – це формалізовані, кодифіковані системи

категоризації. Мова йде про категорії, нав'язані, наприклад, державою [212, с. 15]. Русь категоризує Анну Ярославну як київську князівну, дочку Ярослава Мудрого та Інгігерди. Ця зовнішня ідентифікація вкорінюється в самоідентифікації Анни з часом, адже вона визначає свою приналежність до Русі, як одну з найважливіших чинників “Я-образу”. Цей приклад ілюструє збіг категоризації самоідентифікації та зовнішньої ідентифікації. Проте не завжди ці два поняття містять спільний зміст. Вони можуть і протиставлятися одне одному. Наприклад, у Режін Дефорж Анна Ярославна виступає вольовою й емоційною жінкою, здібною до полювання та їзди верхи, здатною допомагати чоловіку приймати важливі політичні рішення, проте в придворному французькому суспільстві її вважають “дикою”, відносять до категорії “неправильної королеви”. Анна, на їх погляд, походила із дикої далекої країни. Тут бачимо ще одне нашарування понять – очікування від Анни і є продиктовані самоідентифікацією придворних дам. *“Ses femmes françaises s'exclamèrent devant la magnificence de ces parures venues d'un pays que beaucoup considéraient comme sauvage, opinion qui n'eût pas manqué de faire sourire la petite-fille du grand Vladimir si elle avait pu lire dans leurs pensées”* [219, с.85]. У цій фразі авторка вводить обидва типи ідентифікації – жінки вважають країну походження майбутньої королеви дикою та водночас авторка іронізує підкреслюючи той факт, що Анна є внучкою Володимира Великого, дуже відомого політичного діяча того часу, освіченого і величного, а такі думки про неї викликали б її усмішку.

Дослідники звертають увагу на те, що окрім пізнавальних та класифікаційних функцій, поняття “ідентифікація” має також психодинамічний аспект, витoki якого сягають теорії Фрейда [229]. Це значення вказує на емоційне та несвідоме ототожнення себе з іншою особою, соціальною групою або колективом.

На відміну від терміна “ідентичність”, який описує статичний стан і може спрощено трактувати зв'язок між індивідом та суспільством, “ідентифікація” фокусується на складному процесі, що часто містить суперечливі емоції та

мотиви. Тож цей термін дозволяє глибше аналізувати формування особистості та її взаємини з оточенням [50, с. 17].

Важливим для дослідження самоідентифікації Анни Ярославни є нарративний метод самоідентифікації П. Рікера. Вчений пропонує принципово нове розуміння формування процесу самоідентифікації, зокрема, герменевтика самості, яка охоплює питання особистої ідентичності та відрізняє “самість” (*ipse*) від “тотожності” (*idem*), розглядаючи, як ці поняття формуються через час, дію, розповідь та етичні відносини. П. Рікер проводить діалог з філософами від Декарта до Канта, Гегеля та Габермаса, аналізуючи *cogito*, моральні норми, практичну мудрість та справедливість у контексті відносин з іншими. Твір також стосується онтологічних аспектів буття, зокрема через поняття дії, страждання та власного тіла. Ключовою в дослідженні є самоідентифікація через наратив. Розповідь у літературі допомагає самоідентифікуватись індивідууму через певну владу, яку він має, прожити це (уявне) життя від початку і до кінця. Неможливим є досягнути кінцевої точки життєву шляху, аби потім остаточно визначити ким є індивід. А в літературному творі проживання від початку до кінця дає цю можливість реципієнту. Таким чином, П. Рікер визначає самоідентифікацію як непостійну сукупність особистого досвіду людини та вигадки [257, с. 192]. Філософ визначає нарративну ідентичність, як посередника між тотожністю (*idem*-ідентичністю) та самістю (*ipse*-ідентичністю) [257, с. 150]. Розглянемо детальніше кожен із них.

Тотожність (*idem*-ідентичність) стосується сталості та незмінних рис, за якими людина розпізнається, як наприклад, характер. Рікер вказує, що характер позначає сукупність стійких диспозицій, за якими людина розпізнається, і це є межевою точкою, де *ipse* стає нерозрізненним від *idem* [257, с. 145].

Самість (*ipse*-ідентичність) натомість вказує на постійність “Я” у часі, зокрема у здатності дотримуватися свого слова, наприклад у обіцянці. Це більш динамічний аспект ідентичності, що підкреслює здатність суб'єкта до самовизначення та змін [257, с. 150]. Самоідентифікація корелюється з цим терміном. Вона теж визначає процес і здатність суб'єкта діяти, приймати рішення,

визначати себе самого. Прикладом самості Анни Ярославни є її обіцянка Іларіону “*Jamais je n'oublierai Novgorod, je n'ai pas besoin d'un cadeau pour cela!*” [219, с. 16]. Режін Дефорж показує нам Анну, яка завжди пам’ятає про своє рідне місто, цієї обіцянки Анна не зламала.

Персонажка вкотре сентиментально звертається до свого минулого. “*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 Rous'. 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*” [219, с. 302]. Самоідентифікація тут відбувається шляхом протиставлення нав’язаної народженням повинності бути королевою Франції та щирої любові до рідної землі. Прослідковується психодинамічний аспект самоідентифікації. Анна емоційно ототожнює себе з Руссю. Попри те, що психодинамічний аспект передбачає несвідоме ототожнення з певною соціальною групою, королева Франції свідомо вказує на свою приналежність до народу Русі. Вона ніби свідомо прописує цю приналежність у несвідоме, кажучи, що навіть найближчі для неї люди – чоловік та діти – не дозволяють їй забути чи розірвати зв’язок із рідною землею. Для підсилення драматичності моменту, авторка використовує порівняння найбільш базової потреби людини – дихати вільніше Анна може на Русі, а також звертає увагу читача на духовну складову, яка є не менш важливою для персонажки – навіть Бог там почуватися добре. Далі простежуємо трансформацію самоідентифікації Анни. Якщо попередні її слова містять прив’язку лише до Русі, наступні цитати свідчать про структурну трансформацію самоідентифікації Анни, з вписуванням у неї елементів французької ролі. “*Je reste la mère du roi*”, “*Il ne s'agit pas du comte, mais de moi, Anne, fille de Iaroslav, Grand Prince de Kiev, veuve d'Henri, roi des Francs, régente désignée par lui et reconnue par les barons...*” [219, с. 333]. Анна наголошує на приналежності до Французького королівства, навіть після втрати чоловіка, вона залишається матір’ю короля. Режін Дефорж вводить у цьому уривку нашарування самоідентифікації та зовнішньої ідентифікації Анни: вона

визначає себе як регентку, яку призначив король і визнали барони. Проте звернімо увагу на порядок перелічених елементів самоідентифікації Анни в цьому реченні. Спершу королева згадує про своє походження, свого батька, тільки потім про те, що вона королева-вдова і вже наприкінці про свій політичний статус у королівстві. Цю розмову Анна веде з Гійомом неохоче, знаючи про його несхвалення її життєвих виборів. Проте гордість, підкреслена перерахуванням всіх ідентифікаційних елементів, свідчить про впевненість у її рішеннях.

Якщо в попередніх прикладах Анна точно визначає свою самість, підкреслюючи її конкретними прикладами, то наступна цитата не містить відповідей на провокативні питання, але яскраво вказує шлях самоідентифікації Анни та її ціннісного вибору. *“Devrais-je renoncer à connaître l'amour parce que Dieu m'a faite reine? Devrais-je continuer à ignorer les plaisirs du corps parce que je suis veuve d'un homme qui ne m'approchait qu'avec dégoût?”* [219, с. 334]. Режін Дефорж використовує риторичні питання, з метою підвищення емоційності фраз Анни. Як зазначає Д. Дворська, на рівні макросинтаксису тексту, питальні конструкції виступають поширеним експресивним інструментом у художніх творах. Не всі питання потребують відповіді, як і в нашому прикладі, проте кожне з них спонукає до роздумів [60, с. 34]. Анна звертається до своїх обов'язків королеви, які нібито забороняють їй бути щасливою навіть після смерті чоловіка, який зневажав її тіло. Героїня наголошує на тому, що королевою вона стала з волі Божої, а не зі своєї власної. Отже, цей вибір був зроблений замість неї, чи навіть всупереч її волі. Ці питання про свою тілесність та інтимність такого значення, як любов, слугують підтвердженням щирості і безпосередності Анни. Самоідентифікація Анни проступає крізь призму її ціннісних виборів: вона не знала раніше любові, вона не відчувала тілесної насолоди, бо обов'язки й умови, у яких вона жила, не давали їй такої можливості. Проте ці питання вже самі в собі містять намір Анни змінити власне життя та ідентифікувати себе по-іншому. Це прийняття рішення стати графінею, яке є відповіддю на них.

Апогеєм самоідентифікації в романі Режін Дефорж стає зізнання Анни наприкінці твору. *“Je ne suis plus de la Rous', cette terre n'est plus la mienne. 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” [219, с. 410]. Важко переоцінити глибокий символізм такого бажання Анни. Протягом усього роману Анна згадувала про рідну землю і щиро бажала колись туди повернутись, вона снила Руссю, намагалась зберігати цю мову, традиції, навіть фольклор, перебуваючи на французькому троні. Її єдиним бажанням було побачити цю землю ще раз. І коли вона таки прибуває в Новгород, ідентифікує себе чужою для цієї землі: ні вона не належить Русі, ні Русь більше не належить їй. Попри це Анна хоче переродитись у цій землі, стати її частиною, розчинитись у ній, хай навіть цей звичай виходить далеко за межі християнської моралі. Бажаючи бути спаленою на ріці, Анна повертається до витоків своєї ідентичності. Вона приймає рішення, яке ідентифікує її як язичницю. Вона хоче померти під небом Новгорода, попри те, що ця земля більше не належить їй. Тож Анна повертається до Новгорода і прагне стати невід’ємною частиною цієї землі – травами і квітами – переродитись тут без титулу королеви чи князівни [181].

Жаклін Доксуа в своєму романі розкриває самоідентифікацію Анни Ярославни дещо ширше, адже велика частина роману написана саме в роздумах Анни, тож через них читач може легко простежити самоідентифікацію героїні. До прикладу, на початку твору Анна відчуває неоднозначні почуття до своїх предків, вікінгів. *“Elle découvre en elle, qui hait la guerre, l'impétueux désir de la conquête, le désir, brutal et nu, de la force”* [218, с. 68]. Тут бачимо несвідоме накладення на Анну впливу її предків, вона відчуває незрозумілий потяг до завоювання, ці відчуття чужі їй, неусвідомлені. Несвідома частина ідентичності впливає на самоідентифікацію героїні.

Процес соціалізації Анни був пов’язаний також з наслідуванням прикладу її батьків. *“Anne se demandait quel monument elle élèverait, car il n'était pas question qu'elle ne construisît rien, elle qui appartenait à une famille de bâtisseurs”* [218, с. 95]. Побудова храму була обов’язковою умовою самоідентифікації Анни, адже вона походить з сім’ї хрестителів. Тож для неї вибір не стоїть, вона охоче приймає цю святу місію. Далі бачимо як Анна будує плани на свій храм. *“Elle élèverait son*

église, elle aussi, elle construirait une arche de ce pont sacré qui s'élevait entre ce monde et le Royaume, contribuant à couvrir la terre de monuments chrétiens, afin que retentissent jour et nuit les cantiques divins qui célèbrent la gloire de Dieu et que la Jérusalem céleste descende au milieu des hommes" [218, с. 95]. Церква тут прирівнюється Анною до мосту між земним і небесним, що лише підкреслює урочистість цієї події. Вона приймає це рішення, плануючи зробити внесок у прославлення Бога. Церква виступає символом її майбутнього в Франції, яке тісно пов'язане з минулим Русі. Вона стане королевою і збудує навколо себе новий світ, як і нову церкву, якою буде прославляти Бога. Авторка наголошує на релігійному аспекті самоідентифікації героїні, часто апелює до її віри і християнської моральності. Елемент самоідентифікації Анни через побудову храму бачимо також в оповіданні розповіді Івана Малковича. *"Анна стоїть перед щойно збудованому храмом і монастирем, і радість її долітає аж до Києва, до Святої Софії, яку спорудив її тато Ярослав Мудрий, продовжуючи справу її дідуся Володимира Великого"* [113, с. 50]. Автор чітко відносить елемент побудови церкви до спорідненості Анни зі своїми предками, особливо з батьком, який побудував Софію Київську. Батьки для Анни є справжнім прикладом для наслідування.

Тож рольова модель, до якої Анна свідомого прагне – її батьки. *"Son bonheur de vivre auprès de parents qu'elle considère comme le modèle de toutes les qualités humaines et royales est un chant d'amour à la Création tout entière et, depuis qu'elle a échappé à la Hongrie, Anne espère rester à Kiev et ne jamais aller finir ses jours dans l'insignifiante capitale d'un pays trop petit pour elle"* [218, с. 113]. Вони для князівни є втіленням всіх людських і королівських чеснот у романі Ж.Доксуа. Проте тут ми бачимо не лише визнання ідеальності прикладу, а й надію Анни залишатись у Києві. Вона уникла шлюбу з угорським королем, вважаючи його країну замалою для себе. Тут авторка наголошує на важливості розміру королівства для Анни, вона ідентифікує себе королевою в майбутньому, але перспектива провести дні у невиразній столиці замалої для неї країни відверто лякає королеву. Якщо порівнювати Францію та Угорщину, то друга хоча мала довшу історію у Європі, була значно ослаблена, влада монарха була номінальною на той час. Такі факти

знаходимо не лише в історичних джерелах, а й у досліджуваних романах. Угорщина ж розвивалась і укріплювала своє значення в Європі того часу. А якщо говорити про Русь – вона була в періоді найбільшого розквіту за часів правління Ярослава Мудрого, як відомо. Усвідомлене підтвердження значущості власного походження віднаходимо в наступному прикладі роману: *“Anne est consciente de vivre dans le plus beau et le plus riche pays du monde, elle considère sa famille, alliée aux empereurs de Constantinople depuis le mariage de son grand-père, comme la dynastie la plus puissante et la plus légitime d'Europe”* [218, с. 119]. Анна вважає Русь найкрасивішою і найбагатшою країною в світі. Така гіперболізація навмисна. До цього типу перебільшення Ж.Доксуа вдається нерідко. *“Devant ce paysage mille fois contemplé, Anne, le cœur serré, se répète qu'elle ne doit jamais oublier qu'elle a vécu dans la plus belle ville du monde”* [218, с. 136]. За описом йде пояснення чому ж ця країна така особлива. Згадуються зв'язки династії Анни з Константинополем, а саме шлюб Володимира з дочкою імператора Візантії. Як висновок, маємо не лише найкрасивішу й найбагатшу країну в світі, а й найбільш могутню і легітимну династію в Європі. Жаклін Доксуа тут показує не лише самоідентифікацію Анни, як персонажки літературного твору, вона легітимізує величність її країни, вказуючи історичні факти, підтверджує усвідомлення Анни про себе, свій народ, свою династію.

Про визначну роль династії Рюриковичів у світі згадує в своєму романі і Валентин Чемерис *“Серед ста великих династій світу – від найдавніших часів і до наших днів, – Рюриковичі на 23 місці”* [191, с. 11].

Еволюція самоідентифікації Анни в романі Жаклін Доксуа простежується більш чітко. Героїня прийняла на себе тягар королівської влади неохоче, але свою приналежність до франків вона визнає майже відразу. *“Elle sera de France, parce qu'elle le veut et que ses enfants, et les enfants de ses enfants y régneront pendant des générations...”* [218, с. 128]. Цю фразу Анна говорить сама про себе, визначає майбутнє своє та дітей. Підкреслюється не лише обов'язок, який вона має виконати, а й її бажання. Самоідентифікація князівни простежується яскраво, бо вона обирає сама, за своїм бажанням, бути частиною Франції, а також вона хоче,

щоб її діти правили там протягом століть. Порівнюючи роман Жаклін Доксуа з романом Режін Дефорж, можна простежити зміну понять, адже в романі “*Sous le ciel de Novgorod*” Анна думає про далеке майбутнє під іншим кутом – перемагає її бажання, а зрештою і рішення повернутись до Новгороду. Натомість героїня у “*Anne de Kiev*” мислить у французькій перспективі про своє майбутнє. Проте доповнення врівноважує таке рішення Анни, згадуючи про її коріння “*elle sera de France sans cesser d'être de Russie car l'amour ne soustrait pas, il additionne et multiplie*” [218, с. 128]. Отже, Анна приймає нові елементи самоідентифікації, а саме ідентифікує себе як частину французького суспільства, проте не виключає свого коріння. Це приклад функції смислової оцінки. Вона визначає новий елемент ідентичності французьку її частину, приймає її, враховуючи свій попередній досвід, наголошуючи на тому, що живучи у Франції, вона не припиняє бути з Русі. Велику роль у цьому поділі і прийнятті відіграє саме любов, яку їй заповідала мати. Любов стає причиною розуміння й усвідомлення, бо вона допомагає поширювати і додавати, щоб Анні, власне вистачило на ці обидві ідентичності – руську та французьку. Отже, героїня в романі Ж. Доксуа не відмовляється від свого минулого, все ще дуже любить свою рідну землю і буде за нею сумувати, проте її курс на адаптацію у Французьке королівство набуває більшої ясності і це рішення вона приймає свідомо. “*Anne a marqueté la Russie dans son cœur*” [218, с. 138]. Авторка вдається до підкреслення саме процесу, що, як ми вже згадували, свідчить про самоідентифікацію – Анна закарбувала Русь у своєму серці. Цей процес є глибоко емоційним для персонажки, метафоричне використання серця тут лише посилює емоційність і важливість Русі для Анни.

Знайомство Анни з Францією та її емоційний зв'язок з новою країною в романі Ж. Доксуа лише посилюється. “*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*” [218, с. 146]. Анна ще на шляху до Франції прикладає всіх зусиль, аби якнайкраще виконувати обов'язки королеви в незвіданій країні. Процес вивчення мови, звичай, незвичайна допитливість героїні – все це є елементами самоідентифікації Анни. Емоційний

зв'язок героїні з новим королівством виступає важливим чинником зміни її бачення. Для того, щоб стати доброю королевою, вона випитує всі можливі деталі у своїх супутників. Дуже важливим маркером є зміна її орієнтирів, яку описує авторка: спершу вона хотіла від цієї країни корони, про що свідчать попередні наведені приклади, але дізнавшись більше про це королівство, Анна сподівається отримати від неї любов. Знову повертаємося до цієї істини, яка закладає сенс існування героїні, до любові. Анна визначає для себе як ціль не лише коронацію, а й любов від цієї незнаної країни. Визначення ціннісних орієнтирів також є однією із функцій самоідентифікації, як зазначалося раніше.

У прагненні зрозуміти мотиви Генріха та Францію загалом, Анна намагається знайти відповіді на питання, які прямо впливають на її власну самоідентифікацію в романі Ж.Доксуа. *“Qui est Henri, fils d'une mère qui aimait ses frères, mais pas lui? qui est Henri, fils de Robert, amoureux d'une autre femme que sa mère, excommunié, anathème, pourvoyeur de bûchers?”* [218, с. 155]. Зауважимо знову використання риторичних питань, над якими роздумує майбутня королева. Проте тут, на противагу попереднім прикладам, прослідковуємо зв'язок самоідентифікації Анни з Генріхом, її майбутнім чоловіком. Героїня ставить питання спершу про нього: *“хто він такий і чому так настраждався від своєї матері, яка не хотіла, щоб він став спадкоємцем трону?”* Це важливий символ для образу Анни, адже вона виставляє на перше місце ідентичність майбутнього чоловіка, бо далі слідує питання *“Quelle est la place d'Henri dans cet univers monstrueux? Quelle sera la sienne près de lui?”* [218, с. 155]. Анна намагається розгадати таємниці французького двору. Для неї світ, де мати не любить свого сина і бажає йому зла – страшний і неправильний, адже їй все життя говорила мати про важливість любові, а любов від батьків була обов'язковою умовою її життя дотепер. Такі стосунки лякають її й наштовхують на думки, ніби Генріх міг вчинити страшні дії, аби заслужити таке ставлення від рідної матері, чому ж іще вона може його не любити. Після цих роздумів з'являється головне питання про неї саму: ким же буде Анна біля свого чоловіка у цьому страшному світі, де мати ненавидить рідного сина. Глибинний аналіз проблем французького двору й їхньої

манери стосунків свідчить про те, що Анна хотіла якомога більше зрозуміти нову країну. Зокрема стосунки між батьками і дітьми були для неї важливими через розрізнення понять “свій/чужий”. До першої категорії Анна відносить безумовну любов матері до сина, а “чужим” вважає неприязнь чи навіть ненависть, яка виникає у Констанції до сина. Тож приймаючи такий “чужий” світ, Анна роздумує ким у ньому буде сама, зі “своїми” цінностями і переконаннями.

Якщо риторичні питання та роздуми були етапами самоідентифікації Анни – її шляхом, наповненим виборів і рішень, то плоди можемо спостерігати в наступних прикладах. *“C'est ici, la France! Elle commence ici, dans la poitrine d'Anne qui étouffe, ignorant de quel mot nommer cette reconnaissance car à cet instant, elle, la Russe, croit n'avoir jamais été que de France”* [218, с. 163]. простежуємо емоційний акцент прикладу, повернення до теми серця, любові, браку повітря від почуттів, які захоплюють. Франція починається у самій Анні, вона стає рідною їй, вдячність і любов не знаходять пояснення, бо йдуть від її серця. Цей процес усвідомлення виходить за межі статичної ідентичності, емоційність моменту, інтуїтивне та фізичне відчуття спорідненості з країною не є раціональним вибором героїні, але цей вибір є важливим непоясненим усвідомленням для неї самої. Зміна пріоритетів відчувається тут на рівні порівняння національностей: Анна русинка, ідентифікує себе тією, яка ніби завжди була з Франції. Маркерним патерном тут є трансформаційний процес, який Анна проходить по приїзду у Францію. *“Ce sont mes oiseaux! mes herbes! mes arbres! Ils sont à moi et je leur appartiens, je n'ai jamais vu ce pays et je sais qu'il est le mien, j'enfanterai les princes qui régneront sur lui!”* [218, с. 163]. Анна визнає приналежність до Франції через володіння – їй тут належить все. Проте це визначення не стає односторонньо-монархічним, так само вона належить цій землі, визначає себе її частиною. Авторка кілька разів наголошує на тому, що ще не познайомившись із країною, Анна визнає її своєю. Вона хоче народити дітей, щоб вони теж правили цією землею. Тут можемо трактувати по-різному такий шлях самоідентифікації. Або ж Анна намагалась якнайсумлінніше дотримуватись приписів, у яких була вихована (ідеальна королева, яка відразу приймає на себе тягар влади і намагається зробити все, аби її

країна була щасливою), або ж Анні була близька Франція і виключно через емоційні та почуттєві зв'язки, вона дуже легко ідентифікувала себе її королевою, віддавшись припису любові, який її мати пропагувала, як основний у житті. Авторка наштовхує читача на другий варіант рецепції героїні, на це впливає також її походження. Жаклін Доксуа, як представниця французького літературного кола, приписує Анні істинну любов до Франції, яка притаманна їй самій. Так авторка використовує наративну ідентифікацію для власної ідентичності. Так само можемо назвати цей процес накладанням автообразу на гетерообраз – любов до Франції авторки на любов до Франції її героїні.

Усвідомлення перетворення Анни відбувалось в її роздумах у романі Ж. Доксуа, але справжнім моментом зміни для неї є наступний: *“La fille du grand-prince s'est agenouillée devant l'autel; Anne de France se relève, pâle et tremblante, secouée par la terrible métamorphose, resplendissante”* [218, с. 179]. На церемонії коронації відбувається переродження дочки руського князя в королеву Франції. Анна відчуває цю зміну на фізичному *“pâle”*, *“tremblante”*, та емоційному рівнях *“secouée”* – ці описи вказують на емоційну складову процесу, на його складність, емоції страху та морального напруження. Проте всі зміни наприкінці визначаються єдиним словом *“resplendissante”*, що вказує на позитивну зміну – прекрасний розквіт королеви. Ця метаморфоза є процесом самоідентифікації Анни, динамічна зміна однієї ідентичності на іншу міститься в процесі переходу. Князівна переродилась у королеву. Водночас *“terrible métamorphose”* не несе в собі насправді чогось страшного чи поганого. Це слово тут вжите для відображення величності зміни, вона настільки значуща, що стає майже болючою для самоусвідомлення Анни, ці емоції захоплюють її.

Декораційні елементи також мають свій вплив на процес самоідентифікації Анни. Вона порівнює свій попередній досвід на Русі з новим французьким. *“Elle s'arrête pour respirer la Seine et ce vent gotos de France, si différent de celui qui souffle sur le Dniepr, moins ample, plus guilleret, chargé d'odeurs printanières moins âpres et sauvages, dans lesquelles elle ne retrouve pas les parfums de la steppe qui fleurit brusquement, en une nuit, mais les senteurs délicates du muguet et d'autres, douces et*

tendres, qu'elle n'identifie pas encore. Quand elle aura suffisamment absorbé cette odeur, la rivière sera sienne, comme était sien l'immense Dniepr" [218, с. 202]. Такий приклад є поетичним і чуттєвим описом самоідентифікації Анни. Жаклін Доксуа використовує тут один з органів чуття, який служить людині для усвідомлення себе в певному середовищі – нюх. Анна вдихає запах Сени і відразу відчуває різницю між тим, що для неї є знайомим – запахом Дніпра. Такий вибір авторки не є випадковим. Адже саме запахи пов'язані зі спогадами та пам'яттю. Також можна трактувати "*odeurs printanières*", як запах нового початку, бо весна є символ пробудження життя, яке ми спостерігаємо пізніше в романі.

Авторка алюзією розкриває для читача характер Русі, використовуючи прикметники "*ample*", "*âpre*", "*sauvage*". Ці слова наштовхують читача на дикий і непокірний, величний характер Дніпра, що обов'язково відносить до такого ж характеру країни. Така екзотизація Русі часто притаманна творцям літератури з-за кордону. Проте авторка вдається до такого прийому не лише, щоб наголосити на екзотичності Русі, вона намагається показати різницю між двома країнами. Франція більш ніжна, за цим прикладом, спокійніша, більш покірна: "*plus guilleret*", "*les senteurs délicates du muguet*" засвідчують цю ніжність і покірність. Тож вбачаємо в цій антитезі теж символ самоідентифікації Анни. Русь подарувала їй сильний характер, вона вольова і рішуча, велична у своїх амбіціях, але у Франції вона стане королевою – її норов буде спокійним, вона буде ніжною і більш делікатною. Також звернімо увагу на використання *imparfait* та *futur simple* у реченні "*la rivière sera sienne, comme était sien l'immense Dniepr*". Сена **стане** її річкою, як і Дніпро їй **належав**. Самоідентифікація Анни відбулася вже на синтаксичному рівні побудови речення - Сена стає її майбутнім, а Дніпро вже став її минулим.

Повертаючись до настанов матері для Анни, яка сама пройшла схожий шлях самоідентифікації – покинула свою рідну землю і стала княгинею і дружиною Русі – ми бачимо все те ж твердження "*Et Anne alors sera de France sans cesser d'être de Russie, ainsi que le lui expliquait sa mère*" [218, с. 202]. Переймання досвіду від матері до доньки є сакральним процесом, що теж виражає самоідентифікацію

героїні. Повторення фрази “*elle sera de France*” у романі свідчить про франкоцентризм авторки в змалюванні процесу самоідентифікації героїні. Цей приклад, у свою чергу, нагадує про Русь і свідчить про подвійну ідентичність Анни. Вона буде французькою королевою, але при цьому та частина її з Русі залишається незмінною.

Політичний план діяльності Анни Ярославни та її усвідомлення в цьому аспекті різняться у французьких авторок. Режін Дефорж змальовує Анну, як готову до важливих рішень самотійну королеву. Жаклін Доксуа описує Анну після смерті Генріха так: “*Elle n'est pas une femme de pouvoir, elle est faite pour partager les charges du gouvernement avec son époux, non pour les assumer, sans lui, avec un enfant*” [218, с.231]. Наведений приклад не є судженням когось з придворних чи французької знаті – це роздуми самої Анни. Вона розгублена й налякана, в її образі можемо зчитати певну безпорадність, вона не знає як діяти без чоловіка. Також сильний образ вкладений саме в першу фразу. Анна не є владною жінкою, себто вона не хоче цієї влади, яка падає на неї тягарем після смерті Генріха. Вона створена для того, щоб допомагати чоловіку, а не керувати самій. Авторка позбавляє Анну певної суб’єктності в цьому прикладі, наголошуючи, що вона є просто дружиною короля, але правити сама вона не прагне. Проте самоідентифікація Анни – це шлях, який вона проходить, постійний процес змін і визначень. Тож політичне усвідомлення себе як регентки майбутнього короля проходить певну трансформацію в романі “*Anne de Kiev*”. Від втрати суб’єктності зі смертю короля, авторка проводить читачів до наступного прикладу самоідентифікації Анни. “*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*” [218, с. 251]. Характер Анни, як, власне, владної королеви проявляється згодом. Вона визнає свою владу і підкреслює її, виводячи широким почерком свій підпис, таким чином, щоб літери займали все вільне для цього місце. Також звернімо увагу на те, що сумніву в цій дії Анна не має, про це свідчить “*d'une main ferme,*

appuyant fortement". Кожен елемент тут підкреслює впевненість Анни. Цей приклад показує саме вибір Анни – це рішення і є процесом самоідентифікації. Вибір не випадковий, адже королева ним засвідчує свою належність насамперед до французького престолу; водночас вона досі пам'ятає про своє коріння та віддає йому належну шану.

Авторка використовує тут "*une double identité royale*", щоб підкреслити цілісність ідентичності Анни. Образ королеви не є розділеним, вона не перемикається з однієї ідентичності на іншу, вона має подвійну ідентичність і особливість цю вона підкреслює, коли вирішує вивести свій автограф на руській мові. Це важливий момент для визначення самоідентифікації Анни не лише в художній прозі, хоча він безумовно виступає одним із основних моментів опису ідентичності Анни, а й в історичному контексті, адже такий автограф один із небагатьох задокументованих згадок, які залишились для дослідження і підтвердження правління Анни Київської у Франції.

Також така ідентифікація Анни засвідчує королівський зв'язок героїні, який тягнеться ще від Русі. Попри те, що у Русі не було королів у тому сенсі, в якому вони були у навколишніх європейських монархіях, князівна вважається принцесою, якщо перенести її титул на королівську ієрархію Франції. Якщо розглядати систему князівств та титулів і порівнювати її із монархічною системою, то спільним для них будуть повна влада одного лідера, проте князівська система походить від давньої традиції і пов'язана саме із володінням земельної ділянки. Король натомість – той, хто був обраний Богом і є священним (зв'язок із християнством). Основна відмінність монархії й князівства полягала в тому, що князі на своїх землях наділялись майже однаковою владою. Це своєрідна децентралізована монархія. Також відрізнялась система спадкоємства титулу і влади. У монархії – король передає свою владу сину, це священний закон. Русь потерпала від міжусобних конфліктів, зокрема, через систему престолонаслідування – "лествичне сходження". Така практика характеризується передаванням влади від старшого брата – молодшому [55, с. 10]. Як бачимо, про жінок мова тут не йдеться. Проте Анна була регенткою французького короля, що

ставить її в особливе становище, як у контексті Русі, так і в контексті Французького королівства.

Підпис *ANA REGINA* засвідчує правовий статус Анни в королівстві, але також визначає її ідентичність. Особисте сприйняття ідентичності не є сталим, воно змінюється, залежно від набутого досвіду. Те, як герой називає себе, чи який титул додає до свого імені є відображенням його бажання бачити тебе певним чином в очах інших, його амбіцій, соціального статусу та самооцінки [263, с. 275].

Якщо порівнювати процес самоідентифікації Анни у французьких та українських романах, то більше прикладів роздумів і аналізу цього процесу віднаходимо у французькій літературі. Можемо припустити, що французькі авторки намагаються якомога ширше відкрити контекст внутрішніх переживань Анни та змалювати її образ настільки добре, щоб читачі змогли розгадати загадкову героїню, яка є насправді чужинкою. Українські ж автори, на противагу французьким колегам, розкривають контекст асиміляції Анни у французьке суспільство, адже внутрішній світ героїні є потенційно зрозумілим для цільової аудиторії. Тут ми повертаємося до концепту автообразу та гетерообразу, який допомагає зрозуміти як Анну бачили і описували французи її часу та сучасні автори, а також як Анну сприймають українські письменники та яку саме ідентичність героїні намагаються донести читачам.

Проте процес самоідентифікації можна виокремити в кожному романі. Так Барбара Мажаровська показує читачу, що після приїзду Анна вже стала щасливою королевою у Франції, проте про своїх рідних не забувала. *“І Ганна була щаслива. Тільки думки про рідний дім, про хворого батька, про матір, якої їй дуже не вистачало поряд, про братів, іноді затьмарювали її прекрасне існування”* [121, с.124]. Авторка підкреслює асиміляцію Анни словом “іноді”. Тобто, її життя склалось добре у Франції, вона щаслива бути там, але спогади про рідних іноді приносять їй сум. Звернімо увагу на розставлені авторкою пріоритету у реченні: Анна була щаслива – це основний і найважливіший висновок, попри це важливим для неї був рідний край, далі – батько і матір, наприкінці – брати.

Момент прийняття нового статусу королеви в романі Б. Можаровська описує так: *“Ганна привітала нових приятельок на правах королеви, у своїх володіннях”* [121, с. 129]. Сцена полювання разом із жінками королівства відрізняє загальну атмосферу роману від романів французьких авторок. Режін Дефорж та Жаклін Доксуа наголошують на опосередкованій участі дам у процесі полювання. Натомість Барбара Можаровська описує як Ганна захоплюється мисливським вбранням жінок, їй цікаво чи такі ж вони вправні у цій справі, як вона сама. Полювання у Французькому королівстві не можна було назвати виключно чоловічою справою, як нам показує Барбара Можаровська. Авторка змальовує досить емансиповане суспільство та описує французький двір із захопленням, яке легко передається читачу роману. Ганна вже завоювала нових друзів серед жінок королівства, на це вказує *“нових приятельок”*, а також досить вільно почувала себе, аби приймати їх у *“своїх покоях”*. Такі елементи підкреслюють успішність процесу самоідентифікації Ганни, як французької королеви у новому суспільстві.

Про своє місце в королівстві Анна роздумує так: *“Тільки тепер на чолі столу буде і вона, нарівні зі своїм чоловіком. Вже немає тієї зляканої дівчинки, яка чекає на порятунок або смерть, і люблячий чоловік захистить її від усіх можливих негараздів”* [121, с. 130]. Сучасний підхід до розділення влади в королівській сім'ї наголошує на рівності між чоловіком і дружиною, про однаковість їхніх прав і визнання важливості Ганни перед самою собою. Тобто вона усвідомлює свою значущість і незалежність, владу, яку набула разом з титулом королеви. Метаморфоза відбулась у свідомості Ганни: із маленької і наляканої дівчинки вона перетворилась на впевнену, достойну і незалежну жінку. Вона більше не чекає на щось, що має відбутись з нею, вона сама творить своє життя. Таке усвідомлення самостійності і суб'єктності Ганни свідчить про перехід від старого життя, де рішення зазвичай приймали за неї, а вона покійно їх приймала – до нового етапу, де героїня здатна сама вирішувати свою долю.

Попри усвідомлення самостійності, Ганна прагне захисту найближчої і наймогутнішої людини – свого чоловіка. Це не свідчить про її слабкість, це свідчення важливості союзу Генріха та Ганни для неї самої. Вона наголошує на

рівності “*нарівні зі своїм чоловіком*”, не впадає у його тінь, проте готова покладатися на нього.

Отже, самоідентифікація Анни Ярославни є важливим процесом соціалізації, а також складним, динамічним і багатошаровим процесом трансформації, а не статичним станом, який визначає ідентичність героїні.

Ідентичність у образі Анни Ярославни відіграє найважливішу роль, бо саме описуючи цю складову образу, автори надають персонажці глибини, мотивації та внутрішньої логіки. Таким чином, ідентичність постає рушійною силою художньої рецепції історичної постаті, що визначає її функцію у творі та характер впливу на читача.

Образ Анни Ярославни у сучасній українській та французькій літературах доцільно кваліфікувати як традиційний образ історичного походження, сформований на основі реальної постаті Анни Ярославни та її знакової ролі в історії Французького королівства й Русі. Відповідно до теоретичних положень А. Волкова й А. Нямцу, цей образ функціонує як інваріантний ідейно-художній комплекс, що зберігається впродовж тривалого історичного часу, переходячи від покоління до покоління й зазнаючи оновлень залежно від культурно-історичного контексту. Його традиційність зумовлена не лише повторюваністю сюжетної матриці, а й усвідомленим сприйняттям авторами та реципієнтами усталеного канону інтерпретації.

Аксіологічний вимір цього образу визначає його ідеалізацію: Анна постає носійкою загальнозначущих моральних чеснот – освіченості, гідності, мужності, здатності до самопожертви. Водночас традиційний образ виявляє полісемантичність: окремі біографічні факти, зокрема другий шлюб, інтерпретуються по-різному залежно від авторської позиції та історичної епохи, що засвідчує динамічність ціннісних акцентів у синхронії й діахронії. Проте загальна оціночна домінанта в досліджуваних творах залишається позитивною, а окремі негативні риси виконують функцію психологічного ускладнення, а не ревізії канону.

Таким чином, традиційний образ Анни Ярославни постає як історично зумовлений, аксіологічно маркований і семантично відкритий художній конструкт. Його стійкість забезпечується історичною пам'яттю, а варіативність – інтерпретаційним потенціалом, який дозволяє переосмислювати постать Анни відповідно до культурних і світоглядних запитів доби. Такий набір історичного контексту зумовлює її образ і в літературних творах.

Серед найважливіших історичних факторів, що впливають на ідентичність Анни, визначаємо її ім'я, а також хронологічні етапи розвитку Анни, серед яких дитинство та юність, становлення королеви та її другий шлюб. Це головні події, які ведуть читача історією Анни у всіх досліджуваних романах. Дитинство та юність описуються як щасливий і спокійний час для освіченої дівчинки – вона дуже любить полювання, старанно навчається. Жаклін Доксуа описує Анну як дуже допитливу та глибоко віруючу дитину, яка прагне знати про все, що діялось колись, а також наголошує на захопленні Анни Києвом та рідною землею. Таку ж любов Анни ми зустрічаємо і у Режін Дефорж, яка описує Русь часів дитинства Анни як могутню наддержаву. Історичні дані підтверджують правдивість наведених у романах фактів. Для становлення ідентичності Анни дуже важливу роль мала її мати, Інгігерда. Барбара Можаровська підкреслює сміливість маленької Анни. Історичні розвідки Філіпа Делорма та Євгена Луняка описують теплий прийом французьких послів, який використовують також автори досліджуваних романів. Точної дати шлюбу Анни не збереглося, проте Євген Луняк та Філіп Делорм, як і автори художніх творів, вказують період між 1049-1051 рр. Як королева, Анна славилась милосердям і любов'ю до бідних. У романах також згадується величний історичний артефакт – лист від Папи Миколи II, який засвідчував, що Анна була ідеальною і винятковою королевою. Другий шлюб Анни був неоднозначною подією в її житті. Це був безпрецедентний вчинок вдови короля – вийти вдруге заміж за свого васала. Жаклін Доксуа та Режін Дефорж описують ці події, як щасливі в житті Анни, зокрема друга авторка. Барбара Можаровська у своїй книзі тільки натякає на майбутній зв'язок Рауля та Анни, а Валентин Чемерис розповідає історію викрадення Анни за її згоди.

Образ Анни, її ідентичність зумовлені історичним контекстом, у якому вона жила. Філіпп Делорм та Євген Луняк презентують у своїх дослідженнях спільне змалювання історичної дійсності Анни Ярославни, проте на репрезентацію цієї дійсності впливає автообраз і гетерообраз. Валентин Чемерис описує історичні події із точністю, додаючи до них елементи гумору та іронії, а Жаклін Доксуа та Барбара Можаровська зосереджуються на емоційних та почуттєвих переживаннях героїні. Режін Дефорж для виразності емоційного зображення ідентичності Анни додає до історичних подій вигаданих героїв.

Національна ідентичність Анни Ярославни залежить від факторів, на які героїня сама не впливає: територіальна приналежність до Русі, а згодом до Французького королівства, мова, традиції та фольклорні елементи, які вона успадкувала. Жаклін Доксуа та Режін Дефорж яскраво змалюють руську національну ідентичність героїні, підтверджують її зв'язок з ментальністю русинів. Барбара Можаровська спирається на асимілятивні процеси соціалізації Анни у Французькому королівстві. Валентин Чемерис описує зв'язок Анни з Україною як істинний чинник її національної ідентичності.

Найбільшою проблемою національної ідентичності Анни Ярославни є постколоніальний вимір змалювання її образу в художніх творах. Зокрема, русифікація героїні. Найбільше це репрезентовано у французьких авторів, які віддалені від контексту історичної дійсності і будували традиційний образ з колонізаторських історіографічних описів.

Самоідентифікація Анни Ярославни виступає складним і багатограним процесом, що відіграє ключову роль у формуванні особистісної ідентичності. Вона не лише інтегрує нові цінності та моделі поведінки (французькі) у вже існуючу систему уявлень про себе (руську), а й забезпечує її гнучкість та здатність до трансформації. Завдяки основним функціям самоідентифікації, вона стає головним механізмом, через який Анна формує власну життєву траєкторію, пристосовується до соціального середовища й утверджується у світі. Самоідентифікаційні процеси в романі Режін Дефорж переконують читача у тому, що Анна берегла і плекала руську ідентичність упродовж усього життя. Жаклін Доксуа описує

самоідентифікацію Анни, як процес інтеграції і соціалізації у нове суспільство, де Анна стала щасливою [24]. Барбара Можаровська наголошує на асиміляції Анни у французьке суспільство та на набутті суб'єктності героїні разом із титулом королеви.

РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ АННИ ЯРОСЛАВНИ

3. 1. Тілесний мікротопос у французьких та українських романах

Кожен художній образ у літературному творі набуває цілісної картини за допомогою поетикальних засобів, якими автори прагнуть виразити його індивідуальність, впізнаваність, відмінність від інших йому подібних. Літературознавча антропологія розглядає людину в тексті як цілісну психосоматичну єдність. Тілесність у цьому контексті постає не лише як об'єкт художнього опису, а й як фундаментальна категорія буття суб'єкта. Соматичний рівень образу є первинною формою ідентифікації, де тіло виступає межею між Я та Іншим [4, с. 33].

Антропологічний підхід дозволяє трактувати тілесність героїні як “текст у тексті”: через соматичні реакції, жести, стан здоров'я та естетику тіла героїні автори зображують внутрішню динаміку самоідентифікації Анни, наголошують на її переживаннях та підкреслюють ідентичність. Таким чином, тіло стає інструментом медіації між індивідуальним переживанням та соціокультурним контекстом, що є принципово важливим для імагологічного дослідження. Отже, тіло Анни Ярославни в романах є вмістилищем її свідомості. Її фізичне буття корелює з її ідентичністю. Саме тому антропологічний підхід до вивчення образу Анни Ярославни, зокрема її тілесності, є визначальним.

Людське тіло завжди привертало увагу науковців, адже ця тема змальовується в науці та літературі від давніх часів до сьогодення. Олівія Ленг зазначає: “... тіло є джерелом насолоди і болю, водночас безнадійно вразливе і сповнене сили” [106, с.4]. Така амбівалентність тіла зустрічається у філософських, антропологічних та, звичайно, літературних дискурсах.

У давньогрецькій традиції тіло було інструментом душі, який підпорядковується зазвичай вищим сферам. Йдеться в цей період також про довершеність тілесну і духовну, які поєднуються в терміні калокагатія. Калокагатія

(від грец. *calos* – чудовий, *agathos* – морально довершений) – одне з центральних понять античної естетики, що акцентує на гармонії зовнішнього та внутрішнього і є умовою краси індивіда. В античному театрі, міфології та поезії тіло є засобом вираження пристрастей та об'єктом насильства. Середньовіччя трактує тіло як об'єкт гріховності. Християнська традиція табує тему тілесності, водночас визначаючи тіло святого джерелом чудес. Епоха Ренесансу відкриває новий поворот дослідження тіла, з'являється анатомія, увага зміщується на відчуття та індивідуальність людини. Тіло більше не є втіленням гріха, а набуває наукової важливості та пізнання (Леонардо да Вінчі). Ба більше, тіло стає центром композиції. Такі зміни відбуваються і в літературному досвіді творців. Тілесні досвіди (біль, хіть, хворобливість) стають літературними рушіями для таких авторів, як-от: Шекспір, Рабле чи Свіфт. XIX та XX століття визначають тіло як психофізичний простір або ж перформанс, що відображає соціальні ролі та владу. Сексуальний дискурс набуває популярності. Письменники відмежовуються від натяків та переходять до конкретизації тілесного в літературі [186].

Феміністська критика змальовує тіло як конструйований образ, через який патріархат нав'язує свої норми.

У постколоніальних студіях тіло є маркером раси, класу та колоніального контролю. Французький філософ М. Фуко вважає тіло біополітичною реальністю, на яку впливають політичні процеси та яку можна контролювати заради важливих для суспільства цілей [97, с. 118]. Зокрема у його відомій книзі “Наглядати й карати” концепти політичного та слухняного тіла посідають центральне місце. У політичному вимірі тіло, за М. Фуко, виступає водночас об'єктом й інструментом влади, що реалізується через дисциплінарні практики, а саме: навчання, контроль і встановлення норм. Ці механізми спрямовані на регулювання поведінки та формування зручних, покірних суб'єктів. Дія таких практик охоплює різні інституції: школи, університети, лікарні, армію, в'язниці. Як зазначає М. Фуко, у межах цих інстанцій і формуються “піддатливі тіла”, тобто такі, які підпорядковані соціальним нормам і правилам [185]. Фізичну сторону тіла досліджувала

послідовниця М. Фуко Ю. Батлер. Вона акцентує увагу на проявленні тіла через рухи і жести, а також наголошує на сексуалізації жіночого тіла [214].

Контроль над тілом досліджували також М. Шилдрік та Дж. Прайс [255]. Учені розглядали різні типи контролю, серед яких заняття спортом, догляд за зовнішнім виглядом індивіда, а також мода. Ці чинники є дисциплінарним контролем над податливим тілом.

Представник феноменологічної теорії, М. Мерло-Понті, вважав неактуальною опозицію “тіло - розум”, оскільки тогочасне суспільство жило під егідою світу речей, які тісно пов’язані з утвердженням тіла [249].

Противницею теорій М. Фуко та М. Мерло-Понті є Д. Гаравей, засновниця теорії кіберфемінізму. Дослідниця використовує образ кіборга – напівлюдини, напівмашини, щоб показати руйнування меж між природним і штучним, чоловічим і жіночим, тілом і технологією. Також Д. Гаравей заперечує ідею “справжньої жіночої сутності”, характерної для деяких форм фемінізму. Натомість пропонує бачити ідентичність як конструкт, що формується у взаємодії з технологіями, дискурсами й владними структурами [234].

Сучасні наукові студії про тілесність численні і свідчать про загальний інтерес до дослідження цього питання. І. Галуцьких зазначає, що “у сучасній науковій думці тілесність асоціюється з тілесним буттям людини, розуміється як діалектична єдність тілесного та духовного, як інтегровальна ознака екзистенційного досвіду людини, що поєднує комплекс природних, індивідуальних та культурних рис тіла людини, як поле взаємодії внутрішніх та зовнішніх життєвих просторів людської істоти” [42, с. 31]. Тож тіло є не просто фізичною оболонкою, воно є філософським і екзистенційним виміром буття людини у світі. Тіло це не просто власність, а те, чим людина живе світ [28, с. 188].

Важливою є також діалектична єдність тілесного та духовного: тіло не протиставляється духу, воно несе в собі як фізичну складову, так і ментальну (бажання, пам’ять, травми, досвід): духовне реалізується через тілесне, а тілесне набуває значення лише в духовному досвіді. М. Коваленко наголошує на цій складній єдності “уявлення особистості про свої тілесні параметри, власну

привабливість відображено в поняттях “Я-тілесне” або “Я-фізичне”, як одному з вимірів цілісної Я-концепції” [92, с. 77]. Отже, тіло є одним з основних факторів усвідомлення людини, її життя. Кожна епоха характеризувала тілесність під впливом власних соціокультурних змін та прогресу. Вагомість тілесності притаманна і літературним образам, саме тому дуже важливо дослідити цей аспект образу Анни Ярославни. У літературному образі тіло зазвичай охудожнене, воно містить образну інтерпретацію, на що впливає специфіка світосприйняття, притаманна певному історичному періоду [42, с. 31].

У статті Євгена Лепьохіна автор доводить, що фізіологічні трансформації плоті головного героя Гамфрі Ван-Вейдена віддзеркалюють внутрішні зрушення у його світогляді. У центрі аналізу дихотомія “Я” – “Інший”, що виявляється у взаємозв’язку між просторовим виміром тілесного досвіду та образом тіла, його ментальним, рефлексивним відображенням. У ході фізичних і вербальних зіткнень Ван-Вейден поступово набуває мужності, що приводить до гармонізації його тілесності та примирення ідеалістичного світогляду з соціальним дарвінізмом Ларсена. Окрему увагу приділено символічним маркерам та образам, які слугують виразниками авторських ідей і філософських концепцій твору [107].

К. Бондар наголошує на всюдисущості тілесності, адже тілесність має безліч проявів, навіть коли людина не помічає свого тіла і проживає буденне життя, у будь-якому його прояві можна побачити “реальність тілесного існування” [14, с. 42].

Художні твори найкраще показують єдність та значимість тілесного і духовного, адже в образах тіло набуває суттєвого сенсу, воно також може відображати авторське бачення світу. Тож тіло в літературі є носієм екзистенційного досвіду людини, воно несе в собі індивідуальні риси особистості чи ознаки її культури.

Художня тілесність є багатофункціональною. І. Галуцьких визначає три виміри тілесності:

- когнітивний – або ж ментальний – найбільш загальний вимір, бо притаманний свідомості загалом. У цьому вимірі тілесність розглядається як

ментальний конструкт, що охоплює сенсорні, емоційні та психічні аспекти досвіду, відображаючи сучасне уявлення про тіло як психосоматичну цілісність. У художньому тексті він виступає тематичним фоном для утворення нових сенсів та утвердження загальновідомих [43, с. 129];

- наративний – вимір, який реалізується виключно в художній семантиці. Це окремий компонент, що пов'язаний із лінійним розгортанням та описом тіла у наративній системі художнього твору [43, с. 130];

- вербальний – або ж вербально дискурсивний – текстовий вимір репрезентований, як і наративний, у художній семантиці твору, є мовним означенням тіла у творі [43, с. 129].

Важливою темою для вивчення тілесності сьогодні є символізація тіла. Як зазначає М. Варикаша, психоаналіз відіграє значну роль у популяризації цих явищ [30, с. 11].

З філософської точки зору, дуже цікавим є дослідження філософині О.Гомілко “Метафізика тілесності”. Зокрема, дослідниця вказує, що тілесність є умовою, яка уможливорює самоідентифікацію [53, с. 235]. Тілесність становить основу ключових вимірів самоідентифікації людини як особистості. Плоть є не менш важливим складником людського буття, ніж розум, воля чи соціальне середовище. Це твердження може видатися надто категоричним, якщо розуміти плоть лише як абстрактне тіло, відокремлене від особистісного екзистенційного досвіду. Проте така абстракція позбавлена справжнього людського сенсу. Справжнє значення тілесності в людському існуванні визначається не уявленням про тіло як ідею, а тим колом можливостей (і неминучостей) буття, що постають завдяки тілесній природі людини й мають її своєю передумовою. Саме в цьому виявляється культурний та екзистенційний сенс тілесності в процесі самовизначення [53, с. 231].

Повертаючись до теми літературних творів і важливості тілесності в них, варто згадати монографію Ф. Штейнбука “Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі”. Теоретична інноваційність дослідження полягає в ідеї мікротопосів тілесності, що є спробою деталізувати, розділити тематичні

аспекти тілесності в художньому тексті й прослідкувати, як вони перекриваються. Використання тілесно-міметичного методу і топологічної рефлексії формує процедуру аналізу: спочатку виявлення тілесних корелятивів через уважне читання, потім інтерпретація їх функцій у творі. Дослідження показує, що попри культурні та стилістичні відмінності, багато авторів шукають ідентичність через “тілесне”, тобто через біль, страждання, бажання тощо. Це дає змогу говорити про певні універсальні людські теми. Ф. Штейнбук визначає зв'язок тілесності із текстом надважливим, бо “тілесність є текстуальною – текст є тілесним” [199, с. 8].

Отже, тілесність відіграє важливу роль у питанні самоідентифікації індивіда, а художні твори використовують образ тілесності героїв, щоб наблизити реципієнта до героя, описати певні процеси чи алюзійно підкреслити екзистенційність образу героїв. Ба більше, жіноче тіло містить ще більше таємниць і містифікацій, адже до сьогодні в наковій площині воно досліджено набагато менше. Можливо тому жіноче тіло в художніх творах деталізується подекуди набагато більше. Воно є символом нового початку – материнства, воно проходить більше випробувань і пов'язане із емоційним станом індивіда більш тісними зв'язками. Сімона де Бовуар зазначає: “Доля жінки, яка, по суті, полягає у виконанні жіночих обов'язків, залежить значно більше, ніж, скажімо, доля чоловіка, від фізіологічних чинників. І крива цієї долі ламаніша, переривчастіша, ніж крива чоловіка” [10, с. 223]. У часи Анни Ярославни доля жінки визначалась саме народженням потомства. Як пише В. Чемерис, для Генріха було складно знайти собі дружину, адже всі найближчі жінки відповідного віку були для нього родичами, згідно із приписами церкви, тож брати собі їх за дружин Генріх не міг. А далека князівна була ідеальним варіантом для дружини, яка дасть потомство Франції. *“До всього ж, на вигляд вона здорова. Це теж добре. Здорового спадкоємця йому народить, майбутнього короля Франції. З усіх боків виходить добре”* [191, с. 60]. Оскільки русинки вважались здоровими й здатними народити багато дітей, вибір Генріха впав на Анну *“...йому потрібен був спадкоємець трону, що його могла народити лише королева – вродлива, здорова, плодюча. (Як тоді казали – з плодючої раси. Такою і вважалася Анна.)”* [191, с. 49]. Як бачимо,

об'єктивізація жіночого тіла як елемента здобуття певної цілі – народження дитини – є загальною ознакою тілесності Анни.

Р. Дефорж, на відміну від В. Чемериса, надає дуже важливого значення тілесності в романі. Згадаймо тільки приклад порівняння Анни з русалкою – вона сиділа гола перед дзеркалом і розглядала свою нагу красу. “...elles caressaient les épais cheveux roux en poussant de petits cris d'admiration. C'est vrai qu'elle était belle, la fille de Iaroslav, auréolée de sa chevelure flamboyante qui retombait jusqu'à terre entre deux coups de brosse. Le drap qui recouvrait la princesse glissa, révélant un corps blanc aux lignes fortes de chasseresse, aux seins haut plantés, aux aisselles et au pubis ornés d'une abondante toison d'un châtain ardent. Elle se leva, secouant sa crinière qui fouetta le visage des deux petites esclaves accroupies à ses pieds, tenant un lourd miroir” [219, с.19]. Слуги захоплювалися красою Анни, про це свідчать “de petits cris d'admiration”, Анна усвідомлювала свою вроду і приймала її. Авторка вирішує використати деталізований опис тілесних елементів героїні: яскраве вогняне і густе волосся, яке спадає аж до землі. Як відомо, в українському фольклорі і в часи Русі дівоча коса була символом краси дівчини, тож довге руде і пишне волосся є символом вроди та здоров'я Анни. Білосніжне тіло є свідченням бездоганності та цнотливості Анни. Воно приховувалось навіть від сонця, тож немає сумніву, що його не бачила жодна жива душа. Міцне тіло мисливиці є втіленням здорової краси тіла. Цей опис тіла містить сенс прихованої сексуальності, а також усвідомлення і гармонії Анни зі своїм красивим тілом, сміливість визнати цю красу перед собою і слугами. Також цей момент свідчить про певну пустотливість характеру героїні. Вона не боїться показати свою наготу та розглядати себе у дзеркалі. Значення голого тіла тут не сакралізується, вона є собою, вона не соромиться себе – любить себе. Тіло є простором самопізнання та любові для Анни. Як зазначає Доменіка Де Фалько, нагота є формою заперечення прикрас і становить форму істини, абсолютної та повної, на тлі якої будь-які штучні прикраси видаються смішними та позбавленими сенсу [221, с. 175].

Нагота Анни є виявом її сміливості і впевненості у своєму тілі також у прикладі купання на річці. “la reine ressortait en tordant ses cheveux. Les rires

s'arrêtèrent. Tous contemplaient la jeune femme qui ne cherchait pas à dissimuler sa nudité" [219, с. 107]. Анна не соромиться себе, вона впевнено виходить із води незважаючи на те, що відбувається навколо. Намагання графа побачити її наготу були успішними лише тому, що вона вирішує сама вийти з води. Цей вибір ненав'язаний, а краса її тіла тільки підкріплюється впевненістю, яку Анна випромінює. Усвідомлення тілесності в цьому уривку свідчить про зрілість Анни, її прийняття себе самої. Це не вияв самозакоханості - це вияв свободи.

Б. Можаровська описує оголене тіло молодої Анни крізь погляд Рауля. *"...оголена молода дівчина, закутана золотою хмарою волосся з прекрасною квіткою лілії. Точені ноги, яскраво підкреслювалися сонячним світлом, витончені руки притримували волосся і свою розкішну квітку"* [121, с. 29]. Метафора про волосся молодої дівчини підсилює ефект захоплення вродою героїні. Тіло Анни стає об'єктом захоплення і навіть страху, адже граф пригадав собі всіх фей, про яких колись йому розповідала няня. *"Блакитноока золотоволоса фея"* [121, с. 53]. Цей образ Рауль запам'ятав на все життя. Авторка намагається передати красу Анни, використовуючи світлі образи, сонячне світло. Цей уривок є яскравим прикладом естетизації тілесності та символічного злиття жіночого тіла з природою. Оголеність тут радше означає повноту буття, повернення до гармонії з природою. Рауль тоді ще не знав, що перед ним київська князівна, він вважав її просто вродливою дівчиною. На той момент вона вільна від соціальних ролей і норм, отже, її тіло стає знаком автентичності. Золота хмара волосся – це поєднання тілесного й небесного, бо *"хмара"* вказує на трансцендентність, а світло – на сакральну присутність. Золото символізує божественне начало.

Ж. Доксуа вкладає більше сенсів у символічні форми вираження тілесності. До прикладу, вона описує етап переходу Анни від одного стану (київської князівни), до іншого (королеви Франції). *"... elle prend de l'eau dans sa main. Eau étrangère, de nulle part, eau des terres intermédiaires qui la retranchent de son enfance. Le soleil filtre entre deux branches et frappe Anne au visage. Doigts écartés, elle abandonne sa main dans le courant, voudrait flotter, s'en aller au milieu des remous"* [218, с. 157]. Вода із струмка, у яку Анна сама занурює свою руку, є межею.

Героїня перетинає її, щоб омити, оновити, переродити себе саму. Вода відрізає її від дитинства і попереднього життя. А сонце, яке з'являється у цій сцені символізує обіцянку кращого життя, яке чекає її попереду. Тіло Анни піддається цьому потоку – вибору, який вона зробила, і її рука вільно впадає в цей струмок, Анна приймає свою долю в цей момент.

Перший важливий етап змалювання тіла героїні ми бачимо у шлюбну ніч, коли Анна сподівається отримати захопливий досвід, про який раніше вона лише чула у князівських покоях. Режін Дефорж у своєму творі дуже детально описує цю подію, надаючи важливого екзистенційного значення першій близькості Анни та Генріха. *“Il défit la ceinture dorée, puis le lien retenant la longue chemise qui tomba mollement à terre”* [219, с. 94]. Авторка наголошує на сакральності моменту, коли Анна непорушно чекає на Генріха, який виступає ініціатором і головним суб'єктом учасником цієї події. Саме він розв'язує пояс, а згодом і нічну сорочку Анни. Героїня виконує тут роль об'єкта, який стає відкриттям для Генріха. Такий символ безмовності та відсутності руху свідчить про загальний стан речей у їхньому шлюбі і надалі. Анна ніби застигає в очікуванні і подальші дії короля визначають і її власну участь у процесі близькості.

“Anne ne chercha pas à cacher son corps dénudé et se laissa conduire jusqu'au lit où elle s'allongea” [219, с. 94]. З одного боку, авторка показує наскільки Анна є сміливою й усвідомленою щодо свого тіла. Вона не намагається приховати його. Анна вільна і відчуває себе впевнено. З іншого боку, героїня просто віддається волі випадку і дозволяє Генріху провести її до ліжка. Це приклад підпорядкування та відсутності її власної волі чи бажання у цьому процесі. Проте це обов'язок Анни, вона його усвідомлює.

“Le roi contempla la longue nudité, ému malgré lui par le triangle d'or sombre au bas du ventre de la reine, et il s'étonna de sentir son sexe se dresser devant celui d'une pucelle” [219, с. 94]. Тут бачимо який колосальний вплив тіло Анни має на Генріха. Він сам дивується своєму збудженні при вигляді голого жіночого тіла, адже зазвичай, він розважається із пажами і жіночі принади його ніколи не приваблювали. Образ тіла Анни містифікується, адже викликає подив і захоплення

у короля, якого жінки не цікавили. Тілесність Анни в цій сцені є владою, яка підпорядковує собі тіло чоловіка. *“Nu comme au jour de sa naissance, il s'étendit sur ce corps abandonné qu'il pénétra d'un coup. La déchirure brutale fit jeter un cri à Anne qui tenta de le repousser. Mais le roi, la pressant de tout son poids, s'enfonça profondément en elle, la besognant avec une vigueur dont il fut lui-même surpris, jusqu'au moment où, poussant de petits cris de plaisir, il laissa sa semence se répandre tandis qu'Anne, la tête enfouie dans ses cheveux, étouffait des gémissements de douleur”* [219, с. 94]. У цьому прикладі авторка подає алюзійні підказки читачу, які допомагають зрозуміти головну героїню і пережити цей момент разом із нею, навіть поспівчувати героїні. *“Corps abandonné”* вказує на самотність Анни, яку вона переживає в цей момент. Цей уривок змальовує утвердження влади короля над Анною – Генріх брутально використовує тіло героїні для задоволення власних потреб. Бачимо тут боротьбу Анни. Крик болю та намагання відштовхнути короля не увінчуються успіхом. Король тисне на неї всім своїм тілом, утверджуючи свою вищість і силу, не даючи Анні простору та вибору. Усе, що залишається героїні, це терпіти біль і цей момент приниження. Тіло Анни стає простором підкорення, а не самопізнання і любові до себе, як це було раніше. Зміна ролі тілесності дається складно Анні. Фізичний біль стає межею переходу тілесності на інший рівень. Її тіло більше не належить їй, Анна повинна народити спадкоємців королю, і процес кохання, який вона уявляла собі раніше, виявився неприємним і болючим. Зв'язок з Генріхом є для Анною нав'язаним, її власне тіло стає об'єктом його влади. Таким же нав'язаним для Анни є вибір стати королевою далекої країни. Тож роль тілесності в цьому прикладі є екзистенційним виявом зміни ідентичності Анни в романі Р. Дефорж.

Про красу і силу тіла Анни в першу шлюбну ніч розповідає у своєму творі В. Чемерис. Автор наголошує на проблемі “мужолозтва” Генріха та на цілющості тіла героїні, яка врятувала його із цієї пастки. *“Чи вона постаралася, чи Генріх ще не встиг загрузнути в своїм мужолозтві, але після першої ночі, проведеної з Анною, вранці, стомлений, але захоплено-щасливий, вигукував: – Ти мене врятувала, Аннет! Сьогодні я, люблячись з тобою, зробив найбільше своє*

відкриття в теперішньому моєму житті: любов буває в чоловіка лише з жінкою, а любов з жінкою для чоловіка – то є найбільшим щастям, посланим йому самими небесами. Анна відчула себе врятованою. Більше вони до цієї теми не поверталися і жили в злагоді і... І навіть в любові. І в щирих почуттях. Тільки іноді Генріх, після їхньої бурхливо проведеної ночі, казав: – Тепер я розумію, чому Господь послав Адамові не ще одного Адама, а Єву” [191, с. 53]. Автор не вказує безпосередньо, що Анна зробила, проте роль тіла тут захищена в “зціленні” короля. Тіло Анни виступає інструментом відкриття нового світу для Генріха. Автор чітко розділяє уявлення про тілесність у Русі та Франції, або ж більш узагальнено, у Європі, вкладаючи в уста героїні гомофобні вислови. “І те захоплення – стидке й бридке – називалося одним негарним словом, що його вона і повторити не хотіла – цур йому, пек! Анна ще в Києві чула, що десь там, у незнаній їй тоді Європі, є такі чоловіки, які любляться з... чоловіками. (Жінки, коли про це розказували, плювалися)” [191, с. 53]. Тут бачимо яскравий приклад стереотипізації національного образу європейців. Гетерообраз змальовується з кліше, яке пов’язане з тілесністю безпосередньо, адже Анна рятує короля з цієї “страшної пастки”, наverting його до традиційної сім’ї і традиційної любові. Класичний прояв імагологічної дихотомії “своє/чуже” проявляється в порівнянні неприродної тілесності Європи, неприємного і страшного (“жінки плювалися”) вияву людського тіла із традиційною, справжньою любов’ю між чоловіком і жінкою в Русі. Емоційне відмежування Анни при почутих чутках про європейців свідчить про її власну вихованість у християнському дусі. Така реакція підкреслює виховану тілесну цноту, внутрішню дисципліну та християнсько-моральну установку, властиву культурному середовищу Русі. Тілесність Анни тут не еротична, а етична – вона є втіленням морального коду Русі. Демонізація чужого світу через осуд “іншості” є типовим прикладом культурного зіткнення, де тіло стає індикатором цивілізаційної різниці між Руссю та Європою для самого автора. Це приклад розрізнення автообразу та гетерообразу, де негативну роль на себе перебирає останній.

Проте чутки про сексуальну орієнтацію короля не є безпідставними, адже Р. Дефорж теж використовує цей елемент образу короля. Проте авторка вказує про неочікуване зворушення Генріха тілом Анни, наголошуючи на владі краси та тілесності Анни, яка зуміла зворушити і звабити своєю наготою короля. Натомість В. Чемерис відкрито засуджує нетрадиційні захоплення короля і позбавляє його цього “пороку” після першої ночі з Анною, наголошуючи на її вмінні відвернути короля від “гріха”. У романі Р. Дефорж король повертається до цього захоплення навіть після пізнання прекрасного тіла Анни.

Після першої шлюбної ночі в романі Р. Дефорж тіло Анни було оглянуте, щоб довести втрату цноти королеви. *“Hélène avait glissé une main sous les draps. Anne avait sursauté au contact des doigts froids fouillant entre ses cuisses, mais elle n'avait pas protesté; elle savait que son oncle Soudislav attendait le résultat de cette investigation avant de repartir pour la Russie annoncer au Grand Prince de Kiev que sa fille avait satisfait à l'honneur et était bien désormais femme et reine de France. Hélène montra à une grosse femme ses doigts poisseux et ensanglantés”* [219, с. 96]. Олена перевірила, чи справді Анна втратила цноту з королем. Холодні руки виступають символом незручності та недоречності процесу. Анна після розчарування вночі мусила перетерпіти перевірку вранці, адже в Русі чекали підтвердження її чистоти і переходу зі статусу дівчини до статусу жінки-королеви. Це важливий ритуал, який свідчить про гідність Анни як дівчини, проте у своєму фізичному прояві насправді не є гідним. Здається, що найгірше позаду, закривавлені пальці Олени свідчать про проходження Анною цього випробування. Проте втручання в її особистий простір і в її тіло на цьому не закінчуються. Наступна сцена свідчить про об'єктність тіла героїні, безсердечність та відсутність такту щодо її тіла у французів. *“La vieille inclina la tête et s'approcha du lit. D'un geste brusque, elle arracha les couvertures. Le ravissant corps blanc apparut, si maculé de sang qu'on eût pu le croire grièvement blessé. La sage-femme écarta les jambes, palpa longuement le sexe douloureux en hochant la tête de satisfaction.– Notre roi a fait du beau travail, dit-elle en s'essuyant les mains sur le linge blanc”* [219, с. 96]. Стара повитуха не задовільнилась доказами Олени, а вирішила все перевірити сама. Якщо Олена, як

дбайлива мама, не бажаючи завдати додаткових незручностей Анні у цій неприємній процедурі, доторкнулася до стегон Анни, то стара різко відкинула ковдру, оголивши тіло Анни. Саме тіло у цьому прикладі виступає місцем болю і поразки. Воно було настільки вкрите кров'ю, що можна було подумати, ніби Анна поранена. Цей символізм також впливає на рецепцію читачем тілесності Анни, адже нагадує наскільки цей процес був небажаним і неприємним для героїні. Проте стара повитуха на цьому не зупиняється, вона без дозволу чи попередження розсуває ноги Анна та довго екзаменує (авторка наголошує на цьому) найінтимніше місце королеви, задоволено киваючи. Цей момент повністю позбавляє Анну її свободи тілесності, вона виставлена напоказ, чужі руки торкаються її тіла у небажаних і болючих місцях, позбавляючи її свободи і гідності. Підсилення цього неприємного ефекту втручання має також фраза про короля, який добре попрацював вночі. Після такого огляду стара витирає свої криваві руки об білі простирадла. У цьому вбачаємо ще один приклад символізму. Чистота та невинність Анни порушуються різкою близькістю із королем та втручанням у її тіло. Втрата суб'єктності Анни в цьому уривку спрямована на появу співчуття у читача. Цей приклад також є свідченням різниці між світом Русі та образом “свого”, який втілює обережна і дбайлива Олена, та “чужим” інтрузивним світом Франції у образі старої повитухи. Таке співвідношення ми спостерігаємо надалі у творі авторки.

Після цієї сцени тіло Анни, змучене і зболене тяжкими змінами і жахливим оглядом отримує полегшення тільки завдяки теплій воді. *“La tiédeur de l'eau lui procura un tel bien-être qu'elle faillit éclater en sanglots”* [219, с. 97]. Всі пережиті емоції виливаються у сльози і схлипування. Це своєрідний ритуал очищення. Тіло Анни змиває з себе бруд останньої ночі, біль, приниження, підкорення, втрату суб'єктності – вода приносить їй полегшення.

Ж. Доксуа в романі змальовує іншу картину відносин між Анною та Генріхом. Хоча тілесність у деталях там не описується, проте є елементи, які вказують на прив'язаність, закоханість і вірність Анни королю, що визначаються у фізичній площині. *“Elle porte la main à son anneau, pour s'assurer des liens qui les*

attachent l'un à l'autre” [218, с. 176]. Для Анни було важливо час-від-часу торкатися свого персня на руці, щоб нагадувати собі про їхній священний зв'язок з Генріхом. Ця обручка є для Анною простором безпеки і стабільності, чимось вічним.

Ідентичність Анни змінюється після прибуття до Франції в романі Ж. Доксуа. Вона набуває нових елементів, французького контексту, і цей символічний прийом відбувається через тіло також. “...*elle s'agenouille, pose les mains sur l'herbe de France, l'écarte et se prosterne pour embrasser la terre*” [218, с. 163]. Розпростерта на землі, Анна приймає її, зливається з нею, обіймає її, проходячи ритуал єднання із новою землею, яка стане тепер її домом. Обійми із землею є символічним посвяченням Анни, її прийняттям нової ідентичності. Якщо цей духовний момент єднання Анна пережила на самоті, то наступний – офіційний, вона проживає при свідках на коронації.

Сама церемонія була для Анни надважливою, її хвилювання, страх розкриваються через фізичні описи її тіла в цей момент. “*Le cœur lui manque, ses genoux fondent sous elle. Elle défaille, fageyante comme une voile cinglée par le vent. Au prix d'un effort qui ralentit ses mouvements, elle contraint à obéir son corps rompu, disloqué, éparpillé, ranime son visage qui semble mort, parvient à se tenir devant l'autel*” [218, с. 177]. Цей момент є простором граничного напруження тілесного і духовного одночасно. Тіло Анни не слухається її, хвилювання предомінує, і вона не може впоратись зі своїми емоціями. Екзистенційне значення такого напруження є не менш важливим, адже Анна тут змінює свою ідентичність і переходить від звичного їй стану та життя до чогось нового. Анна докладає великих зусиль, щоб дисциплінувати своє тіло, повернути собі владу над ним. Так само вона вступає в нове життя, намагаючись зберегти себе в цій новій реальності. Королеві вдається повернути владу над власним тілом і стати перед віттарем та перед своїм новим життям. Страх перед незвіданим життям, тягар відповідальності тиснуть на Анну, але їй вдається вистояти і наступний її крок – переродження. “*Anne sent l'huile couler, imprégner sa chevelure, pénétrer le cuir chevelu, descendre en elle pour la faire naître à une existence de reine. L'huile lui baigne le coeur. Anne reçoit l'huile sur sa poitrine, dans l'échancrure de la soie hyacinthe*” [218, с. 178]. Фізичне і духовне

зливаються в цьому уривку. Анна відчуває олію на своєму тілі, яка освячує її й перетворює на королеву. Процес метаморфози тут ознаменується на фізичному рівні та на рівні ментальному. Анна відчуває і усвідомлює своє нове призначення. Авторка згадує про серце – головний орган людського тіла, омите олією, про груди Анни, які відповідають за життєво важливий процес дихання для людини, про голову – простір думок, де відбуваються найважливіші прийняття рішень. Тіло Анни не відокремлене від духу: через фізичне відчуття потоку олії вона переживає духовне народження – стає королевою не лише за статусом, а й внутрішньо. Тілесність у цьому уривку виступає шляхом ініціації Анни. Ритуал помазання символізує перехід від дівочого до монаршого, від приватного до публічного. Її тіло тут легітимізує нову ідентичність. “*L’huile lui baigne le cœur*” є метафорою очищення й освячення почуттів, а олія на грудях у “*soie hyacinthe*” підкреслює поєднання ніжності й величності, де тілесне не принижене, а піднесене до символу сакральної влади. І наприкінці цього шляху, Анна стає одним цілим із короною. Вона королева, цього ніхто не відбере і не змінить. “... *la couronne se soude à Anne, à ses cheveux, aux os de ses tempes, de son front, de sa nuque. Elle ne la quittera plus jamais*” [218, с. 180]. Тіло Анни виступає тут простором посередництва між її руською ідентичністю та новою ідентичністю королеви. Воно переносить Анну в новий світ, де вона буде правити цілою країною. Вибір слів у цьому прикладі дуже важливий “*se souder à*” визначає глибинність злиття Анни з короною, єдність і нерозривність нового елемента – корони – з тілом, волоссям, кістками, чолом та шиєю.

Наступним етапом зображення тілесності у творах є вагітність та народження дітей. Як вже згадувалось раніше, це було основним завданням. “...*très pâle, les yeux cernés de mauve, les cheveux épars, recouverte d'une couverture de fourrure qui laissait apparaître ses épaules nues, reposait, les yeux clos. Par le sang du Christ, même quelques heures après ses couches, que cette femme était belle! Et cette peau si blanche où le moindre attouchement un peu vif devait laisser sa trace!*” [219, с. 129]. Тут ми бачимо опис тіла Анни після того, як вона народила першого сина в романі Р. Дефорж. Рауль захоплюється її красою, визначаючи її найкрасивішою

жінкою навіть кілька годин після народження сина. Проте блідість шкіри, темні кола під очима та розкидане волосся є ознакою втоми і виснаження. Тіло Анни дало Франції спадкоємця, вона втомлена і знесилена, проте залишається красивою. Білосніжна шкіра королеви втілює ніжність і вразливість, адже навіть найменший дотик до неї залишить на цьому ідеальному полотні слід. Анна відчуває присутність Рауля, ба навіть більше, тіло сигналізує їй про небезпеку. *“Dans son demi-sommeil, Anne frissonna. Brusquement, elle avait froid et éprouvait comme un vague sentiment de danger. Les yeux toujours fermés, elle remonta la couverture jusqu'à son menton”* [219, с. 129]. Навіть із заплющеними очима, Анна намагає захистити себе, ховаючи своє тіло під ковдру, вкриваючись до самого підборіддя. Тут бачимо мікротопос тілесності, який змальовується у небезпеці: тремтіння, раптовий холод, відчуття небезпеки. Тіло подає сигнали своїй власниці, навіть коли її розум спить втомлений. Це свідчить про єдність з героїні з тілом, гармонію. Інтуїтивні підказки тілесності допомагають Анні вберегти себе, заховати. *“Des yeux au regard brûlant, tels ceux d'un rapace, la fixaient; plus elle essayait de s'en arracher, plus elle se sentait attirée. Malgré ses efforts, elle ne pouvait ni bouger ni parler. Dans son esprit fatigué, des bribes de pensées se heurtaient: que faisait-elle, ainsi captive?...”* [219, с. 129]. Тут проявляється підсвідомий зв'язок із графом, який виник задовго до їхнього одруження. Вона намагалась позбутись погляду графа, але не змогла, бо відчувала потяг до його жаских очей. Анна не може опиратись цьому потягу, думки не впорядковуються і їй стає страшно, вона хоче позбутись цього захоплення, яке відчуває до графа.

Схоже відчуття небезпеки Анна відчула в романі Б. Можаровської, коли Рауль спостерігав за нею. *“І тут на Ганну нахлинуло дивне, щемливе почуття. То не був страх... вона помітила чийсь уважні очі, що тягли її своїм магічним, буриштиново-золотистим мереїтінням”* [121, с. 22]. Погляд Рауля Анна відчувала на фізичному рівні в цьому романі також, що свідчить про важливе значення почуттів графа до королеви і їх оприявлення через тіло.

Проте Б. Можаровська змальовує і позитивні відчуття Анни від присутності графа: це спокій, тепло, безпека. *“Але по тілу вмент розлилося тепло, тремтіння*

вгамувалось, і Ганна, схиливши голову на груди Рауля, забулася в напівдрімоті. Долало дуже затишне відчуття, як раніше біля батька... вона під захистом, їй тепло, повільно похитує в сідлі... Думати ні про що не хотілося, і Ганна поринула в цю мить насолоди спокоєм та безпекою” [121, с. 82]. Ганна розслабилась поруч із графом. На відміну від інших авторів, Б. Можаровська будує довірливі стосунки між графом і королевою без натяку на пристрасть чи задоволення. Ганна відчувається в безпеці, як у батьковому домі. Таке порівняння свідчить про найвищий ступінь умиротворення поруч із графом. Вона довіряє себе і своє тіло графу і засинає у нього на грудях.

Рауль де Крепі не один був захоплений красою Анни та її тілом. Олів'є Арльський, добрий друг королеви був закоханий у неї. Читач легко відгадає почуття Олів'є, коли той у розмові із королем мав необачність захопливо висловитись про тіло Анни. *“la souplesse de ses membres, la profondeur de son ventre. Rappelez-vous celui de la reine: vous-même m'avez avoué le plaisir que vous avez eu à la prendre”* [219, с. 151]. Олів'є нагадує королю про принади королеви. Тут присутній опис фізичних рис, які подобаються пажу, і виражають його ніжні почуття до королеви. Генріх сам зізнався Олів'є про велику насолоду, яку отримав при близькості з Анною. Проте король відкидає таку аргументацію пажа. Він описує жіноче тіло неприємним і бридким, вказуючи на те, що жінки його не цікавлять і навіть таке гарне тіло Анни не здатне замінити йому молоденьких пажів. *“...ce corps répugnant avec ces mamelles, cette fente humide et puante, ce sang! Tout cela me dégoûte!* [219, с. 151]. Тут вперше бачимо яскраву антитезу щодо тілесності Анни. До цього моменту в книзі було тільки оспівано красу жіночого тіла королеви, проте король називає тіло Анни бридким. Тільки перша шлюбна ніч принесла Генріху втіху, проте про задоволення потреб Анни мова не йшла зовсім. Наступні моменти близькості були для Анни ще більш принизливими, адже король кликав пажів, аби ті допомогли йому виконати свій обов'язок у ліжку з королевою. Анна була принижена і нещасна. Про задоволення мова не йшла, а сам процес був для неї неприємним і зневажливий.

Після вагітності тіло Анни повернулося до норми в романі Р.Дефорж. *“Anne avait retrouvé son entrain et sa silhouette, seule l'ampleur nouvelle de sa gorge montrait qu'elle était devenue mère”* [219, с. 172]. Свідченням тілесних змін були тільки її груди, якими вона годувала Філіппа. Повернення тіла до норми свідчить про повернення Анни до свого звичного стану. Вона змінила статус, стала матір'ю французького спадкоємця, її тіло пройшло випробування народженням Філіппа. Тілесний досвід народження трансформував Анну, даруючи їй новий елемент ідентифікації – материнство. Тіло тут не розглядається як “зіпсоване” чи “змінене”, а навпаки, як оновлене, відроджене, що підкреслює природність материнства. Тілесність Анни має життєствердний характер, стаючи знаком її внутрішньої гармонії після фізичних і духовних випробувань. Після страждань Анна постає цілісною. Відновлення “силуету” і “жвавості” символізує відновлення контролю над тілом і життям, а отже, повернення до себе.

Тіло Анни після народження спадкоємця описується також у романі Ж.Докуса, проте авторка вказує на здивування короля: *“Comment a-t-elle enfanté ce gros garçon, elle dont les hanches, certes bien dessinées, ne sont point trop larges?”* [218, с. 215]. Авторка ідеалізує тіло героїні та містифікує його: як Анна змогла народити такого немаленького хлопця, коли її бедра ідеальні і зовсім не широкі. Цей елемент тілесної ідеалізації королеви притаманний загальному естетичному тону роману Ж. Докуса.

Про гармонію свідчить також наступний уривок у романі Р.Дефорж *“elle se laissait coiffer, la tête rejetée en arrière, sans pensées, consciente seulement du bien-être de son corps, de la douceur de cette nuit, de la beauté de ce ciel de France d'où tombait de temps à autre une étoile filante”* [219, с. 176]. Цей пасаж підтверджує примирення Анни зі своїм тілом, внутрішню свободу і спокій, які вона відчувала. Анна дозволяє укласти собі волосся. Вона насолоджується цим моментом, не думаючи ні про що, окрім добробуту свого тіла. Глибоке усвідомлення стану спокою і гармонії підсилюється теплотою ночі і красою зоряного неба, у якому подекуди падають зорі. Така мить умиротворення і єднання з тілом є справжнім багатством і моментом переродження для героїні після відбутих нею тілесних випробувань і

змін. Семантика тілесності у цьому уривку проявляється через спокій і гармонію. Також гармонійна тілесність передається духовному стану героїні: обидва фактори є взаємопов'язані і взаємозалежні [179].

Гармонія і спокій притаманні також опису Б. Можаровської. “...вона розпустила важкий пучок волосся. Сонце вже піднялося високо, лагідно пригрівало, вітерець приємно торкався тіла, перебираючи довгі золотаві завитки...З ріки на неї глянув образ з широко розплющеними очима і хвилястим волоссям, яке торкалося води” [121, с. 21]. Авторка показує нам прийняття тілесності Анною, її красу і розкішність її волосся. Ці мікротополи, разом із теплим сонцем та ніжним вітерцем дозволяють читачу уявити теплу і приємну сцену.

Якщо інстинкт небезпеки і самозбереження Анна відчувала від хтивого погляду Рауля, то протилежні відчуття сигналізувало її тіло при зустрічі з Філіппом у романі Р.Дефорж. “*Comme à chaque fois, il avait remarqué le brusque raidissement de son corps, puis cette manière lente, retenue, avec laquelle elle s'était retournée. Son regard l'avait effleuré, puis s'était porté au-delà, interrogateur... surpris... déçu... agacé quand il était revenu se poser sur lui*” [219, с. 243]. Тіло Анни знову говорить до неї, звертаючись до підсвідомості, аби показати присутність дорогої їй людини. Проте Анна ніяк не може зрозуміти цих своїх відчуттів, відгадати їх. Її тіло напружується, вона повільно повертається, щоб дослідити це відчуття, шукаючи його джерела. Її погляд ледь доторкнувся Філіппа, але не знайшовши нічого знайомого, розчарований і наляканий, просто зупинився на ньому. Авторка наголошує на єдності тілесного і підсвідомого героїні, проте ці відчуття не можуть знайти підтвердження і раціоналізації для королеви. Пізніше Анна знаходить спокій і прихисток поруч із цим чоловіком, який рятує її від смерті. “*Elle laissa aller sa tête contre sa poitrine. Elle se sentait bien, en dépit de la douleur qui lui faisait serrer les lèvres, du sang qu'elle sentait couler, de la peur de voir son fils mourir. Il lui semblait avoir toujours été là, contre la poitrine de cet homme étrange. Elle s'y trouvait aussi en sécurité qu'au temps éloigné où Philippe...*” [219, с. 355]. Попри фізичний біль і кровотечу, страх смерті сина, поруч з Філіппом Анна почувала себе в

безпеці. Анна згадала ці відчуття, коли була ще дівчиною у Русі, біля свого коханого. Наростання драматизму ситуації доходить до моменту антитези: тілесний біль, страх, небезпека протиставляються затишку та спокою. Такий стан тіла Анни підкреслює важливість Філіппа, яку вона не усвідомлює поки. Філіпп стає порятунком королеви: як у фізичному значенні, бо рятує її тіло, так і у духовному, бо вона в безпеці поруч із ним.

Повертаючись до захоплення Рауля тілом Анни, варто зазначити, що другу вагітність королеви він помітив саме за зміною у її тілі. *“A ses yeux cernés, à ses gestes ralentis, à sa démarche, il avait deviné qu'elle attendait de nouveau un enfant”* [219, с. 280]. Тіло Анни піддається новому випробуванню. Вона стає повільнішою, навіть ходить по-іншому, а темні кола під очима підтверджують втому і особливий стан тіла героїні. Тіло без слів доносить інформацію графу, його уважність до змін у Анні є прямим доказом його закоханості в королеву. Друга вагітність Анни проходить під доглядом лікарів, які насправді проводять непотрібні, навіть шкідливі процедури для королеви. Вона у гармонії зі своїм тілом, розуміє його потреби набагато краще за найбільш знаного придворного лікаря. *“les purges et les saignées, le manque d'air et d'exercice sont préjudiciables à ma santé et me coupent l'appétit. Je serai incapable d'avaler le moindre morceau tant que je resterai loin de mon école, de mon hôpital et de mes pauvres”* [219, с. 290]. Анна хоче вести активний спосіб життя, продовжувати свою роботу в школі та церкві, допомагати бідним і гуляти на свіжому повітрі. Це те, чого потребує її тіло, яке виношує ще одного спадкоємця. Натомість вона залишається закритою в покоях, мусить лежати з зачиненими вікнами, нудьгувати, потерпаючи від кровопускання. Авторка підкреслює усвідомлення тілесності, яким Анна володіє. Вона знає, чому хворіє, відчувається недобре, і що допоможе її тілу відновитись.

Тіло Анни стає передвісником небезпеки в іншій сцені, у карцері. *“Un léger étourdissement l'obligea à s'appuyer contre la pierre humide. Au même moment, l'enfant qu'elle portait bougea pour la première fois. Instinctivement, ses mains se portèrent à son ventre dans un geste de protection”* [219, с. 295]. Раптова слабкість у тілі вже є тривожним знаком для Анни. Тут простежуємо мікротопос небезпеки і захисту.

Анна шукає, на що чи кого спертися через погане передчуття. В той самий момент, дитина у її лоні вперше дає про себе знати і перша реакція тіла Анни – захист. Вона хоче інстинктивно захистити цю ще не народжену дитину у момент незрозумілої небезпеки. Анна вже стала матір'ю для цієї дитини, бо прагне її захищати.

До схожого опису тілесності у своєму романі приходять і Ж.Доксуа. Авторка використовує мікротополи тривоги і здивування, до прикладу, *“Anne est blanche, le sang s'est retiré de ses lèvres”* [218, с. 154]. Антитеза білосніжної шкіри і крові створює напругу і підкреслює момент страху та хвилювання королеви. Тобто, за допомогою семантики тілесності авторка доносить інформацію читачу таким чином, щоб з неї зчитувались емоції героїні.

Оскільки роман Р. Дефорж містить найбільшу кількість тілесних досвідів Анни, які авторка описує зазвичай дуже детально, наступним важливим етапом у житті тіла Анни є Рауль де Крепі. Вперше побачивши графа без одягу, Анні здалось, що вона бачить перед собою справжнього чоловіка перший раз у житті. *“Elle se sentit tellement émue qu'elle ferma les yeux et resserra ses jambes, tandis qu'un feu violent envahissait ses joues et ses épaules. La chemise transparente et mouillée ne laissait rien ignorer de son propre corps; la pointe de ses seins paraissait vouloir transpercer le fin tissu”* [219, с. 318]. Цей уривок яскраво маркує мікротопс збудження героїні. Анна намагається опиратись цьому потоку почуттів, вона заплющує очі, стискає ноги, протетіло видає її бажання перед графом, як вже раніше видало графу секрет вагітності героїні. Отже, граф мав особливий зв'язок із тілесністю Анни, її тіло завжди відчувало його присутність. Він викликав у Анни страх, сором, небезпеку, а зараз бажання і потяг. Звертаємо увагу на те, що тіло Анни тут не зраджує її – вона відчуває і усвідомлює цей потяг, збудження до графа, проте вона намагається відхреститись від цих почуттів. Цей момент був перерваний, адже слуги повідомили про смерть короля. Проте ця сцена була обіцянкою Рауля, яка потім справдилась справжнім відчуттям щастя для Анни. *“Comme il semblait hésiter, elle l'empoigna par les cheveux et attira ses lèvres contre les siennes. Ce contact lui fit perdre toute notion du temps, et la reine, qui n'avait connu que*

dégoût dans le désordre amoureux, sentit son corps et son âme se fondre dans un plaisir qu'il ne lui avait jamais été donné d'imaginer" [219, с. 326]. Авторка змальовує романтичну сцену зустрічі Анни та Рауля в лісі, в уквітчаній ямі. Це місце вже несе в собі значення переродження і нового початку. Звернімо увагу на те, що Анна перша робить крок до близькості з графом, поки він ніби вагається. Цим рішенням вона підтверджує твердість власних намірів і усвідомлення приспаного бажання. Смерть короля стала відправною точкою для Анни, щоб відкрити своє тіло і відчувати справжню насолоду. Анна навіть не могла уявити наскільки приємно відчувати себе бажаною поруч із чоловіком, вона втратила лік часу, коли її душа і тіло занурились у ці відчуття задоволення. Авторка не описує тут бездумну хіть героїні, вона дбайливо підбирає слова, щоб передати довге очікування і страждання, які раніше її тіло переживало у близькості з чоловіком, її розчарування, біль і приниження – все це перетворюється на насолоду. Цей момент є переходом тіла Анни, знайомством зі справжньою насолодою, що можна вважати переродженням героїні. Анна ніби сама дозволила собі це відчувати лише по смерті короля. Рауль став для Анни вчителем і провідником у світ кохання і насолоди. За його відсутності, Анні бракувало його дотиків і уваги, вона відкрила для себе, що в світі існують інші гарні чоловіки. *"Anne pensait à Raoul et regrettait son absence; son grand corps musculeux, ses caresses lui manquaient. Depuis qu'il lui avait fait découvrir le plaisir, la présence de jeunes et beaux hommes l'émouvait"* [219, с. 341].

Одним з найбільш болючих моментів для Анни була смерть Робера в романі Р.Дефорж. Тілесність у цій ситуація виступає своєрідним індикатором нещастя, горя, втрати, болю. Оскільки Робер був улюбленим сином Анни, його зв'язок із Руссю був надзвичайно сильним, зокрема цей фактор вплинув на ту любов, яку Анна відчувала до сина. Тіло Анни реагує на цю втрату по-своєму: *"Dans la nuit qui suivit la mort de Robert, la comtesse de Valois mit au monde un fils mort-né* [219, с. 357]. Втрата одного сина супроводжується втратою новонародженої дитини. Тіло Анни маркує цю подію як страшний кінець, не тільки для Робера, а й для іншої дитини, яку Анна мала народити. Втратити обох дітей в один і той самий час – невимовно складний виклик для тіла героїні і для її духовної стабільності. Анна не

могла прийняти факт смерті сина і намагалася провести з ним якомога більше часу. “*Dès la mort du petit Robert, on avait tenté de l'éloigner, mais sitôt qu'il n'était plus auprès d'elle, Anne s'agitait, pleurant et criant*” [219, с. 358]. Анна, як мати, відчувала, що Робер не біля неї й її тіло реагувало на цю гостру відсутність неспокоєм, криком і плачем. Після пережитого горя Анна змінилась, але не втратила своєї краси. “*...sa chevelure où les mèches blanches se mélangeaient à présent aux mèches rousses. Un peu de couleur était revenu à ses lèvres et à ses joues. Malgré sa maigreur, elle restait la plus belle!*” [219, с.361]. Пишне і блискуче волосся місцями посивіло, ставши доказом пережитих бід, Анна схудла, її губи і щоки порожевіли, порівнюючи з попереднім станом, але тіло повністю не відновилося. Та й чи можливо це після таких подій? Авторка ніби натякає читачу, що є незворотні зміни, які залишають слід на людському тілі і в душі.

Р. Дефорж у своєму романі вкладає важливий символ у тілесність героїні наприкінці життєвого шляху Анни. Королева, повертаючись до рідної землі, вже на схилі віку, нездужає, Анна втрачає зір: вона більше не зможе побачити те, що так мріяла побачити останнім перед смертю – небо Новгороду. Осліплення – це не просто фізична вада, а втрата одного з головних способів пізнання світу через тіло. Тілесність Анни вже починає перехід до вічності. Зір – головний канал взаємодії з реальністю, тому його зникнення означає руйнування зв'язку між тілом і зовнішнім світом. Попри це, відвідування рідної землі Анні допомагає почуватися краще. “*...tout son corps revivait; cela faisait longtemps qu'elle ne s'était sentie aussi bien, aussi en accord avec elle-même et la nature*” [219, с. 405]. Цей уривок демонструє момент гармонії між тілом і душею Анни та природою. Це символ відродження її тілесного “Я”, повернення до життєвої енергії й природного стану єдності з буттям. Відчуття “*aussi en accord avec elle-même et la nature*” вказує на інтеграцію фізичного та духовного вимірів, тобто тіло не протиставляється духовності, а стає її посередником. Тут зчитуємо прийняття себе, примирення зі своєю жіночністю і з власною людською природою після періоду втрат, відчуження та внутрішньої боротьби. Авторка ніби вказує читачу, що Анні, аби почуватися добре, треба було лише приїхати до Русі. Цей елемент повертає нас до

питання національної ідентифікації та самоідентифікації героїні: якщо навіть її тіло оживає на території рідної землі, то це той елемент гармонії і щастя, який вона шукала все своє життя на чужині в романі Р.Дефорж. Отже, цей фрагмент відображає момент тілесної та екзистенційної гармонії, де тіло виступає не як тягар, а як джерело життя й самоідентифікації.

Якщо ж розглядати тілесність Анни в динаміці, то вона проходить крізь такі етапи:

- усвідомлення і прийняття свого тіла;
- підкорення і приниження, біль і розчарування;
- переосмислення досвіду через материнство – переродження;
- відхід від матеріального світу - осліплення.

Апогеєм тілесного досвіду Анни стає її похорон у романі Р. Дефорж. Анна хоче, щоб її тіло поховали за язичницьким звичаєм – спалили на річці. Тут вбачаємо метафору переродження князівни: вона не хоче бути похована у руській землі, бо вона більше їй не належить. Тіло Анни має бути спаленим за її власним наказом, щоб потім попелом випасти на всі трави і листя. Героїня хоче спочити там, де вона завжди мріяла бути. Символ переродження і межовості переходу до вічності тут дуже сильний. Анна буде спалена на річці, під небом Новгороду, щоб назавжди залишитись на своїй Батьківщині. Бажання Анни самій визначити долю свого тіла є актом глибокої суб'єктності. У світі, де її тіло раніше було підпорядковане іншим, лише тепер, у смерті, воно повністю належить їй, це остання форма свободи, яку не може відібрати жодна політична чи релігійна систем. Саме тому Анна, яка була християнкою, обрала собі для переходу у вічність язичницький обряд. Річка – первинний архетип потоку, переходу, очищення й зв'язку між світами, а акт спалення є не знищенням, а переродженням.

Про таку кінцівку життя Анни в романі Р.Дефорж згадує також Валентин Чемерис. *“Згідно із заповітом Анни Ярославни, її нібито поховали за язичницьким обрядом – поклали тіло на пліт, підпалили і пустили за водою – на поталу хвилям та вогню...”* [191, с. 116]. Тож переродження тіла Анни в нову сутність і повернення суб'єктності є важливим елементом її образу обох творів.

Отже, тілесність Анни Київської виступає ключовим засобом конституції її особистості та самосприйняття. Через тіло вона переживає як фізичні й емоційні випробування, так і духовні трансформації, проходячи шлях від підлеглості політичним і соціальним нормам до власної суб'єктності. Тілесність Анни одночасно еротична, сакральна й естетична: у сценах кохання та ритуалів помазання тіло стає носієм сили, благодаті та краси. Її досвід демонструє поєднання вразливості і волі, а в акті смерті та поховання на річці тілесність стає символом переродження й свободи. Втрата зору наприкінці життя підкреслює межовість тілесного та перехід до духовного. Таким чином, тіло Анни постає не лише як фізична оболонка, а як активний носій сенсу, інструмент самоідентифікації та посередник між минушим і вічним. Через тілесність формується її унікальна ідентичність, яка поєднує жіночність, культурну належність та духовну стійкість. Р. Дефорж найбільш детально описує тілесні досвіди Анни, проводячи читача крізь біль, страждання, усвідомлення власного тіла, єдність з ним, насолоду, повернення суб'єктності. В. Чемерис у творі звертається до загального опису тіла, як цілющого елемента для Генріха. Б. Можаровська вкладає теплоту, спокій і умиротворення у тілесність Анни, естетизує її тіло. Ж. Доксуа вкладає глибокі сенси метаморфоз і перетворень тіла Анни, єдності фізичного і духовного елементів її образу.

3. 2. Репрезентація духовних та ментальних складових образу Анни Ярославни через портретні характеристики

Образ героїні твору лежить у площині портретування. Основними факторами, які увиразнюють образ є зовнішність Анни, її тіло, внутрішній світ, цінності та декоративні елементи образу. Якщо тілесність героїні ми вже детально розглянули, то портретна характеристика Анни займає чи не найважливіше місце для створення її образу в уяві читача. Дослідження портретної характеристики персонажа у літературному творі проводили А. Галич [41], Т. Кедич [90], Т. Насалевич [130], О. Оцабрик [141], І. Семенчук [160].

Портретна характеристика персонажа в художньому творі є не лише засобом зовнішнього змалювання, а й важливим інструментом психологічної інтерпретації внутрішнього світу героя. Зовнішній портрет виконує репрезентативну, символічну й психологічну функції. Він не просто фіксує фізичні ознаки, а стає зовнішньою проєкцією внутрішнього стану, темпераменту, характеру, ментальності персонажа. Через риси обличчя, поставу, жести, одяг чи колірну палітру автор подає емоційний і духовний код героя.

Як зазначає К.Сізова, портрет у художньому творі являє собою комплекс різноманітних структурно-семантичних компонентів. До нього належать не лише зовнішні ознаки персонажа: риси обличчя, вираз погляду, зачіска, зріст, постава, одяг, аксесуари, а й особливості поведінки: міміка, жести, хода, манера рухатися. Крім того, портретна характеристика може включати інші різновиди зображення персонажа, як-от: колористичну (коли характер героя розкривається через домінування певних кольорів), характеристику через запахи (пов'язану з натуралістичними тенденціями), характеристику смаків і естетичних уподобань (наприклад, у романтичних творах любов до музики часто підкреслює духовну чистоту героя), а також характеристику через паралельні образи або концепти, що формують смислове ядро образу. До елементів портретної характеристики належить й ім'я персонажа, яке теж несе семантичне навантаження [163, с. 298]. Отже, портрет героя літературного твору досліджується на межі літературознавства та лінгвістики, але його аналіз неможливий без прийняття до уваги психологічних особливостей героя, цінностей та внутрішнього світу, який автор створює у творі. Тож важливим для дослідження є також психологічний портрет героя, адже у художній літературі він слугує маяком для читача.

Для функціонування художнього спрямування тексту основним фактором виступає зовнішність героя. Портрет персонажа змальовується зазвичай крізь призму внутрішніх переживань та емоційних змін, характеру та менталітету – все це тісно пов'язується між собою для створення гармонійного образу героя. Як зазначає Наталія Бохун, внутрішній світ персонажа є підґрунтям ідейного змісту образу [16, с.12]. Найчастіше портрет героя розуміють як вербальне відтворення

його зовнішності, типу особистості, фігури, одягу, тощо. Портретний опис виступає мовним засобом втілення образу персонажа в художньому тексті, у якому відображено авторське ставлення та бачення його характеру й вчинків, що корелюється із дослідженням автообразу та гетерообразу, а також на розмежуванні понять “свій/чужий” [15, с. 21]. Якщо портрет персонажа і його зовнішність можна описати мовно-стилістичними засобами, прямо вказуючи особливості зовнішності, то психологічний портрет вимагає більше зусиль і продуманості автора, адже він визначає головні пріоритети внутрішнього світу персонажа, цінності.

Дослідження психологізму займає чільне місце в літературознавчих та компаративних студіях. Н. Дячук, Т. Криворучко та Т. Свиридчук розглядають психологічний портрет як спосіб розкриття сутності художніх образів та оцінюють основні художні засоби, які слугують розкриттям внутрішнього світу персонажа [75]. Мовно-стилістичний аспект, як головний фактор створення образу героя, досліджували О. Данько [59], Б. Салюк [155], С. Шевальє [197]. Особливу роль портрета у психологізмі відзначає також Л. Каневська. Мова йде про дві форми вираження психологізму у літературі: інтервентну форму, яка передає думки й переживання персонажів через міміку, жести, зовнішні мовленнєві прояви. Екстервентна форма психологізму реалізується за допомогою таких засобів художнього відтворення внутрішнього світу, як психологічний портрет, пейзаж, інтер’єр, екстер’єр і зовнішнє мовлення персонажів. Ми розглянемо саме екстервентну форму психологізму Анни Ярославни. Зокрема у даному підрозділі звертаємо увагу на внутрішній світ героїні, як він взаємодіє з зовнішніми чинниками.

Головною метою психологічного портрета є зв’язок внутрішнього світу із зовнішніми виявами: прийняттям рішень героєм, поведінкових патернів, станом душі тощо. Для змалювання психологічного портрету героя, автори зазвичай використовують увесь спектр лінгвостилістичних засобів, які дозволяють розкрити внутрішні особливості образу героя. Вони виражаються через створення образного значення. Найчастіше до таких художніх засобів ми відносимо епітет, метафору,

порівняння, метонімію, оксюморон, гіперболу, антитезу тощо. Кожен із художніх засобів відіграє роль в увиразненні образу персонажа.

Отже, портретна характеристика і внутрішній світ персонажа взаємопов'язані: зовнішній опис стає художньою формою вираження внутрішньої сутності, уможливаючи психологізацію образу та поглиблення його ідентичності. Саме тому вважаємо доцільним дослідити два основні аспекти портретування образу Анни: зовнішність та внутрішній світ героїні. Також доцільно буде визначити як вони взаємопов'язуються та доповнюють одне одного у конструюванні цілісного образу героїні.

Зовнішність. Розгляньмо спершу портретну характеристику Анни в різних творах та як змалювання зовнішності впливає на сприйняття образу Анни читачем. Про красу Анни згадують всі автори досліджуваних нами творів, у цьому всі вони сходять у думках - Анну була дуже красивою, проте вияв цієї краси кожен описує у своїй манері.

Зовнішня привабливість героїні часто виражаються епітетами. *“Sa jolie tête aux cheveux roux portait une haute tiare byzantine”* [219, с. 45]. Епітет *“jolie tête”* звертає читача до ніжності образу Анни, її витонченості та жіночності. Символізм високої візантійської тіари є уособленням величі та культурного возвеличення Анни, як представниці династії, що має візантійське походження. Тіара тут теж виступає підказкою для читача, адже свідчить про монархічне наслідування. Анна, за французькими монархічними уявленнями того часу, була принцесою, якій властиво носити на голові символ свого стану – тіару. Тут прослідковуємо уявлення гетерообразу Режін Дефорж, яка змальовує київську князівну у образі принцеси, за монархічною французькою традицією. *“Elle l'enveloppa bientôt dans une pelisse de renard dont les reflets argentés mirent en valeur son teint et ses cheveux”* [219, с. 50]. Епітет *“effets argentés”*, вплетений у метафору *“mirent en valeur son teint et ses cheveux”* створює візуальну гру світла, яка допомагає читачу уявити красу Анни, колір її волосся та шкіри. Епітет також підкреслює витонченість дівчини, створює враження чистоти, духовного світла героїні. Це ознака чистоти і благородності. Іншу сторону характеру Анни авторка показує крізь прийняття

Гійома: *“Elle ne ressemblait à aucune des femmes qu'il connaissait, elle était plus grande, plus forte, elle avait le regard plus hardi, les gestes plus sûrs, les cheveux plus épais, et, surtout, elle était très belle!”* [219, с. 64]. Несхожість Анни на будь-яку іншу жінку у його житті вказує на винятковість героїні. Повторення *“plus”* підкреслює ступінь порівнянні і винятковості Анни, на противагу іншим жінкам, відомим герою. Порівняння є основним художнім засобом у цьому прикладі. Проте тут увага читача звертається не лише до зовнішніх рис Анни, до її незвичайної краси, але і до сміливості у погляді, впевненості рухів, відсутності страху чи хвилювання. Такі риси непритаманні французьким жінкам із двору, тож для Гійома Анна стає справжнім відкриттям, чимось новим і незвіданим.

Анна перевершила всі очікування майбутнього чоловіка, попри те, що її описували як дуже красиву, її краса виходила за межі цих описів. *“Elle était plus belle que ne le lui avaient dit les évêques, plus intimidante aussi, dans ses lourds atours brodés de pierreries”* [219, с. 75]. *“Plus intimidante”* вказує не лише на зовнішність, яка вражала, а й на почуття від краси, які зворушували Генріха. *“A son entrée, tous firent silence, admirant la beauté de cette jeune reine qui leur venait de si loin et qui s'avancait seule, tête droite, au milieu d'une cour dont elle ne connaissait pas les usages”* [deforges 83]. Тиша при першій появі Анни свідчить про зацікавленість представників дворянства, а також про винятковість її краси, яка змушує всіх затихнути і насолоджуватись зовнішністю королеви. Ступаючи сама, з піднятою головою, серед двору, традицій якого вона поки не знає, Анна вказує на свою внутрішню сміливість і силу. Її постава свідчить про впевненість у собі і усвідомлення своєї ролі у новому світі, якому вона буде належати.

Порівняння кіс Анни із золотими зміями підсилює незвичайну красу королеви, довге волосся є символом дівочої краси та сили. *“Les nattes de ses longs cheveux roux ondulaient le long de sa robe comme deux serpents d'or. Comme elle était belle, cette reine venue du froid pays des steppes!”* [219, с. 93]. Авторка вирішує наголосити у цьому прикладі на красу Анни, згадавши її рідну землю. Такий зворот повертає читача до культурного та історичного контексту героїні: краса Анни ніби зумовлена її походженням. Екзотизм Анни підкреслюється “холодною

країною степів” – так Р.Дефорж описує Русь. Це визначення походить із певного стереотипізованого, але правдивого образу Русі, яке пов’язує прадержаву із сучасною Україною. “Холодна країна степів” є символом загартованості характеру Анни, її сміливість гордо увійти у французьке суспільство у цьому уривку співвідноситься із алюзійним натяком авторки на велич її рідної далекої землі. Білосніжний колір її шкіри засвідчує аристократичне походження героїні, а також є алюзією її чистоти та невинності. “...*tu es si belle, si blanche, si grasse!*” [219, с. 108]. Цей приклад містить градацію та анафору “*si*”, що разом підкреслюють красу Анни.

Важливим для портрету Анни є її порівняння із Матільдою. “*Quel contraste entre ces deux jeunes femmes: l'une éclatante, vêtue d'une longue robe d'un bleu intense, ses flamboyants cheveux torsadés au-dessus de sa tête la grandissant encore; l'autre, guère plus grande qu'une enfant de douze ans, le rouge vif de sa robe accentuant la matité de son teint*” [219, с. 108]. Королева описується як вражаюча жінка із сяючим волоссям, заплетеним таким чином, що вона здавалась ще вищою. Матільда, натомість, маленька, дитяча статура та рожевий колір сукні тільки підкреслюють її скромність і незрілість. Йдеться тут про порівняння протилежних образів: Анна – велична, виразна, яскрава та Матільда – маленька, незріла, скромна, бліда. Протиставлення представниць знаті Русі та Франції алюзійно наштовхує читача на порівняння самих держав. Русь у розквіті, сильна держава з політичним устроєм та торгівлею, культурно збагачена, освічене населення. Франція – збідніле, маленьке королівство, що потерпає від загарбницьких війн та нападів власних васалів. Політична влада тут насправді знаходиться не в руках короля, а у його васалів, що редукує авторитет короля. До цього додаються відсутність спадкоємця і посуха. У особі Анни стоїть образ Русі, а Матільда є втіленням кволої Франції.

Анна втілює світло, тепло, які авторка прописує через порівняння і так надає образу і зовнішності Анни особливого сенсу у французькому замку. “*Dans l'éclat des foyers, elle ressemblait elle-même à une flamme avec sa robe et son voile écarlate bougeant à chacun de ses mouvements. Tous la regardaient, les hommes surtout*” [219, с.176]. Вона сама стала світлом для темних мурів і для Франції загалом, адже

народила королю спадкоємця, продовжила королівський рід. *Une flamme* символізує життєву силу, енергію, яку Анна принесла з собою. Її сукня, яка повторювала кожен її рух створює образ ніжності, життя, руху, підкреслює природність образу Анни. Червоний колір є символом життя, пристрасті, рішучості героїні. Також він визначає владу Анни, її харизму та магнетизм, адже всі у кімнаті спостерігали за нею. Вона була у центрі уваги, як джерело життя, руху, краси і влади.

Якщо у очах Гійома Анна була войовничою, то Пилип згадує про її ніжність і витонченість, що свідчить про різне ставлення героїні до обох персонажів. Із Пилипом Анна дозволяла собі бути слабкою і ніжною. Натомість при першій зустрічі з Гійомом, вона відчула загрозу, показавши себе сміливою і впевненою. Пилип згадує “*sa main fine dans la sienne, de son sourire, de ses yeux tendres*” [219, с.179]. Витончена рука Анни в руці Пилипа є епітетом, який відкриває читачу не лише ставлення героя до Анни, а й її психологічний портрет. Вона була з ним ніжною і слабкою, її усмішка і ніжні очі викликають у персонажа ностальгію. Отже, для змалювання ніжності Р.Дефорж використовує зазвичай епітети.

Краса Анни проявляється не лише у моментах спокою. Це зауважує Рауль. “*Qu'elle était belle en pleurs!*” [219, с. 306]. Режін Дефорж також вирішує показати у цьому прикладі захоплення Рауля Анною навіть у непростих ситуаціях. Тут виокремлюється антитеза як художній засіб опису образу Анни. Авторка звертає увагу читача на те, що Анна була красивою у всіх своїх проявах. Негативні емоції героїні є елементом багатогранності образу. Вони наближують Анну до читача.

Зовнішність Анни в романі “*Sous le ciel de Novgorod*” часто описується у тандемі з декораційними елементами образу, що створює гармонійну картинку для читача. “*La reine était particulièrement resplendissante. Son front était surmonté d'une haute couronne retenant un voile brodé de perles; les mêmes perles parsemaient sa robe dont la couleur, d'un bien dur, faisait ressortir la blancheur de son teint*” [219, с. 310]. Тут наголошується інший елемент-символ статусу Анни – висока корона, яка тримає вуаль, всіяну перлами. Такі ж перли прикрашають і саму сукню. Її колір підкреслює білизну шкіри героїні, що знову нагадує читачу про чистоту та

витонченість Анни. Оскільки перли об'єднують образ королеви, вони символізують гармонійність самої героїні, її цілісність.

Краса Анни не в'яне у більш зрілому віці, як зазначає авторка. *“Malgré les années qui avaient semé des fils blancs dans ses tresses rousses, il la trouvait toujours aussi belle. Le temps ne semblait pas avoir prise sur elle. Ses maternités n'avaient pas abîmé son corps de chasseresse, son visage avait gardé une expression juvénile”* [219, с.391]. Метафора *“les années qui avaient semé des fils blancs dans ses tresses rousses”* розкриває сутність життя Анни, її непростий шлях. Тривоги і горе, які вона пережила позначились на її зовнішності, проте вона залишається красивою. Цей приклад змальовує для читача жінку, яка перемагає час. Епітет *“corps de chasseresse”* підкреслює чудову фізичну форму Анни, її прагнення до пригод, енергію та волю. Час невідвладний над героїнею. Така сила її зовнішності свідчить також про силу духу Анни: якщо навіть час не змінює її, то іншим зовнішнім чинникам це тим паче не під силу. Такий елемент додає образу героїні містичної складової.

Жаклін Доксуа у своєму романі акцентує на зовнішній красі Анни ще з її маленького віку. *“...d'une petite fille dont on assurait qu'elle deviendrait la plus belle femme de son temps”* [218, с. 35]. Гіпербола у цьому прикладі навмисна, адже вона пророкує Анні велике майбутнє: вона стане найкрасивішою жінкою свого часу. Мати Анни теж відмічає винятковість доньки: *“Sa beauté est exceptionnelle”* [dauhois 69]. Краса Анни тут виходить за межі звичайного значення вроди, вона є ознакою незвичайної природи героїні. Це визнає Ірина, одна із найближчих для неї людей. Вкладаючи такі слова в уста матері, авторка валідує цей опис для читача.

Якщо Р. Дефорж детально описує зовнішні риси Анни, складаючи у них прихований сенс, Ж. Доксуа майстерно переплітає внутрішній світ героїні із її зовнішністю. На першому плані у авторки стоїть саме внутрішня доброта героїні, яка підкріплюється її зовнішніми проявами. *“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”* [218, с.

109]. Лексика, пов'язана зі світлом створює гармонійним портрет героїні, яка сама випромінює світло і тепло: “*radieuse*”, “*rayonnement*”, “*teint à l'éclat des neiges*”. Авторка відзначає вплив Анни на інших, які захоплюються і відразу залюблюються у Анну. Авторка використовує епітет “*beauté incomparable*” для виділення портретної характеристика і додає до неї “*le rayonnement de toutes les grâces du cœur, de l'intelligence et de l'esprit*” - градацію її внутрішніх чеснот. Гармонійність образу у даному прикладі досягається поєднанням зовнішньої краси героїні із внутрішньою. Останнє речення з наведеного прикладу описує білосніжність і сяяння шкіри. Це символізує чистоту її намірів та думок, її блакитні очі, у яких відбивається радість, свідчать про життєрадісний характер героїні. Її щирість – усміхнені рожеві уста. Такий опис Анни символізує її внутрішню і зовнішню красу, світло, яке вона несе і ним ділиться зі світом. Авторка естетизує та ідеалізує образ Анни, надаючи їй вроді духовної опори.

Детальний опис зовнішності Анни Ж.Доксуа описує через сприйняття Роже “*la princesse Anne l'une des plus parfaites créatures qu'il lui ait été donné de contempler. Le tendre visage, encadré par le voile, est illuminé par des yeux vifs sous des sourcils à l'arc si régulier qu'on le croirait tracé au pinceau. La bouche - il a même remarqué 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...*” [218, с. 117]. Гіперболізація вроди Анни тут навмисна, щоб підкреслити винятковість королеви. “*Une des plus parfaites créature*” підкреслює позаземну, надлюдську природу краси Анни. Роже, у силу свого віку і досвіду, подорожей, бачив багато, але краса Анни його здивувала. Епітети: “*tendre visage*” підкреслює жіночність і ніжність, “*des yeux vifs*” життєрадісність і повноту життя, “*le teint des neiges et des glaces*” - чистоту і блиск, “*chevelure mouvante, chatoyante*” наголошує на рухливості і осяйності. Антитеза “*les cheveux d'une finesse extrême*”/“*une tresse épaisse*” підкреслює двоякість натури героїні. Вона була ніжна і тендітна, проте її характер – сильний та вольовий. Порівняння “*une tresse épaisse comme le bras*” наголошує на

внутрішній силі героїні. Так як волосся саме по собі є символом жіночої сили, це порівняння маркує сильну сторону особистості. Авторка використовує художні засоби, щоб оживити образ Анни у творі, деталізувати його та заховати алюзійні підказки для читача, який відкриває для себе внутрішній світ Анни, що тісно переплітається із її зовнішніми рисами.

Найбільш детальний опис зовнішності Анни серед усіх досліджуваних романів знаходимо в романі Ж. Доксуа. “...*elle est plus belle que la fleur de lis et la rose nouvelle, fraîche éclosé au printemps...*” [218, с. 165]. Порівняння із лілією – королівською квіткою, якнайкраще розкриває особистість Анни. Порівняння із розквітаючою трояндою навесні відносить читача до образу молодості, свіжості, розквіту. Ці символи вкладаються також у сенс початку правління Анни. Вона лише ступає на королівський трон, молода, повна енергії і життєвих сил. Завдання Анни – оживити королівство своєю появою. “*Son corps était harmonieux, ses hanches bien dessinées, son cou plus blanc que la neige sur la branche; ses yeux brillaient dans son visage clair où se détachaient sa belle bouche, son nez parfait, ses sourcils bruns, son beau front, ses cheveux bouclés et très blonds : un fil d'or a moins d'éclat que ses cheveux à la lumière du jour*” [218, с. 165]. В уривку портрет Анни Ярославни подано як ідеал гармонії зовнішнього та внутрішнього. За допомогою епітетів “*harmonieux, blanc, clair, beau, parfait*” авторці вдається надати образу світла, тепла, досконалості та гармонійності. Порівняння “*plus blanc que la neige sur la branche, un fil d'or a moins d'éclat que ses cheveux*” поетично прирівнюють красу Анни до природних структур. Метафора “*ses yeux brillaient dans son visage clair*” віддзеркалює духовну чистоту. Близна шиї та ясність обличчя символізують невинність і шляхетність. Сяйво очей і волосся втілюють внутрішнє світло душі. Зовнішність героїні стає проєкцією її внутрішнього світу: гармонійне тіло втілює гармонію духу, а краса постає знаком моральної досконалості.

У наступному прикладі реалізується традиційна для середньовічної естетики модель ідеальної жіночої краси, у якій фізичні риси відображають внутрішню досконалість особистості. “*Ses cheveux flottaient sur ses épaules, et qui les eût vus eût bien cru qu'ils fussent d'or fin, tant le blond en était lustré et chatoyant; le*

front blanc, haut, uni, comme taillé dans le marbre, l'ivoire ou un bois précieux, les sourcils brunets, un large entr'œil, les yeux vairs, bien fendus, riants et clairs, le nez droit et franc; et en son visage le vermeil assis sur le blanc lui seyait mieux que sinople sur argent. Pour ravir les sens et le cœur des gens, Dieu avait fait d'elle la merveille des merveilles. Jamais encore il n'en avait créé de semblable; plus jamais il ne devait créer?" [218, с. 165]. Авторка вдається до системи художніх засобів, що поєднують зовнішній опис і морально-етичну оцінку персонажа. По-перше, епітети “*riants, clairs, droit, franc*” мають подвійну семантику: вони одночасно характеризують фізичну привабливість і моральні якості героїні. Таким чином, портрет стає виразником психологічної структури особистості, де зовнішність – форма виявлення внутрішнього світу. По-друге, кольорова антитезова метафора “*le vermeil assis sur le blanc*” та порівняння з гербовими кольорами “*mieux que sinople sur argent*” демонструють символічне нашарування образу. Білий колір традиційно уособлює чистоту та духовність Анни, а червоний – життєву силу, пристрась, любов – іншу сторону особистості королеви. Отже, поєднання цих тонів створює ідеал гармонійної тілесності. Тут тілесне й духовне не протиставлені, а взаємно підсилюють одне одного для маркування етико-естетичного виміру. По-третє, через гіперболу та релігійний мотив “*Dieu avait fait d'elle la merveille des merveilles*” образ героїні сакралізується. Краса Анни подається як божественний дар, прояв небесної досконалості, що виходить за межі людського. Ця ж ідея вкладається у принцип французької монархії: королева є представницею Бога на землі. Тож Ж. Доксуа вписує у гетерообраз Анни елементи “свого” традиційного устрою французького середньовічного суспільства. Зовнішній портрет Анни є не лише естетичним, а й психологічно-ціннісним образом, який віддзеркалює її внутрішню гармонію, моральну чистоту й духовну велич. Така художня стратегія є типовою для постмедієвальної традиції ідеалізації жіночого образу, у якій краса виступає знаком моральної і духовної досконалості.

Авторка звертає увагу читача на реакцію французьких вельмож, які вперше побачили майбутню королеву. “*Elle s'immobilise, si resplendissante que, penchés les uns vers les autres, les hauts barons chuchotent : « Seigneur, compagnon, il en vient une*

qui n'est ni rousse ni brune, qui est la plus belle du monde la plus belle de toutes les femmes?!» [218]. Афірмація краси Анни проходить через уста французького дворянства, які захоплюються, дивуються. “*Ni russe, ni brune*” підкреслює нетиповість і екзотизм новоприбулої королеви. Гіпербола “*la plus belle au monde*” вчергове ідеалізує зовнішність Анни, проте цього разу авторка висловлює це твердження через французьких графів.

Окрім французького дворянства, Генріх оцінює вроду Анна, надаючи їй морально-етичного опису. Саме у тому як король бачить Анну авторка вкладає маркери її внутрішнього світу і гармонійних зв'язків між ними. “*Avec Anne, le soleil est entré dans son cœur. 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 ? Chaque fois qu'il contemple sa princesse russe - et il ne se lasse pas de l'admirer*” [218, с. 207]. Метафора “*le soleil est entré dans son coeur*” підкреслює важливість Анни для Генріха. Вона стала переродженням для короля і королівства загалом. Сонце виступає символом у даному випадку, новим початком, світлом і теплом, яким для Генріха стала його дружина в романі Ж. Доксуа. Анна є для Генріха джерелом надії. Завдяки цим засобам портрет Анни виходить за межі фізичної краси: зовнішня білизна шкіри, блиск очей і сяйво обличчя репрезентують її моральну чистоту, життєву енергію й духовну щедрість.

Валентин Чемерис описує зовнішність Анни, використовуючи менше художніх засобів, проте більше спираючись на історичну довідку. “*Анна Київська, Анна Регіна і навіть Анна Руда (волосся її відливали золотом, було стиглого пшеничного кольору)*” [191, с. 9]. Про неоднозначність кольору волосся королеви згадували і французькі письменники, проте Валентин Чемерис звертає увагу читача до автообразу. Асоціація із пшеницею відразу відносить читача до національної ідентичності Анни, а саме її української сторони. Тема жіночої коси, як вже згадувалось раніше, є сакральною для українців, тож автор нагадує про волосся Анни і пізніше у творі, наголошуючи на золотому відливі. “*...і волосся на її голові відливало золотом зовнішність* [191, с. 23]; “*моя ти златовласка*” [чемерис

26]; “...золотоволоса красуня, київська княжна Анна Ярославна. “З косою кольору спілого жита” – чи не тому її у Франції ще називатимуть Анною Рудою. З любов’ю називатимуть, захоплюючись її вродою” [191, с. 55]. “...незрівнянна Анна Ярославна, чиє пишне волосся і справді горіло на сонці і відливало золотом” [191, с. 57]. Епітет “незрівнянна” вказує на унікальність та винятковість Анни. Метафора волосся, яке горіло на сонці і відливало золотом алюзійно наводить читача на образ багатства і тепла. Проте образ Анни в автора не є ніжним, як це притаманно роману Ж. Доксуа. Валентин Чемерис описує Анну вогненною жінкою, із запальною вдачею, сильною, вольовою. Такі риси характеру героїні, припускаємо, зумовлені стереотипними уявленнями про рудоволосих жінок, які за клішованими уявленнями, мають запальну вдачу. Руде волосся містифікується і автор приводить читача до такого висновку “Анна Ярославна було злегка рудуватою, хоча, швидше, золотоволосою, тож справді здавалася незвичайною (та, зрештою, вона й була такою), а відтак – якоюсь загадково-містичною, не від світу цього. Себто дехто вважав, що у дочки Ярослава Мудрого дещо є таке... м-м... і справді мовби чаклунське” [191, с. 58]. Автор пише цілий розділ, присвячений рудоволосим людям “Слово про рудих” [191, с. 57]. Стереотипні уявлення про рудоволосих жінок, як відьом, чи як згадує сам автор “з екстравагантним характером”, алюзійно натякаючи читачу на негативну сторону запального характеру. Це типовий прояв гендерно-спрямованого упередження. Саме тому образ Анни окутаний складним характером у творі В.Чемериса. Попри це, містичність та руде волосся пов’язуються у гармонійну ознаку незвичності, унікальності, таємничості Анни. Не лише колір волосся відзначає автор у своєму творі. “Такою вродливицею, рідкісною серед людей – і не тільки за кольором волосся та радісно-веселими веснянками, і була Анна Ярославна. Принаймні всі, хто знав королеву Франції, так були переконані і так вважали, називаючи її не інакше, як жінкою Сонця” [191, с. 57]. Символ сонця, тепла супроводжує Анну впродовж усього твору автора. Сонце є втіленням нового початку, внутрішньої сили, запалу, пристрасті, які притаманні героїні в романі В. Чемериса.

Порівняння волосся Анни з гривою коня створює в уяві читача чітку картинку і уточнює кольорову гаму. *“Дівчина сиділа на високій золтаво-рудій лошиці. Відразу видно було, що це не тільки їхня пані, але й співплемінниця, бо вона теж була золотоволоса і світлоока, із прямим носом і широко розплющеними очима. Довгі коси дівчини, перевиті червоними і синіми стрічками, були майже такого ж кольору, як грива лошиці”* [191, с. 62]. Автор так описує зустріч Анни із французькими селянами, вкладаючи у зміст слова *“співплемінниця”* зовнішню схожість селян та королеви, що вже наближує новоприбулу до новоспеченого народу.

Барбара Можаровська естетизує зовнішність Анни у своєму романі. *“Тонкий, точений профіль, прямий ніс з невеликою горбинкою... – Від діда, – подумала Ганна. Довга шия, біла, майже прозора шкіра, тонкі, витончені руки, довгі пальці...”* [121, с. 8]. Ганна розглядає себе у дзеркалі, приймаючи і усвідомлюючи свою красу. Схожий художній прийом використовувала на початку твору Р. Дефорж. Епітет *“точений профіль”* відводить читача до походження Анни – до її дідуся Володимира Великого – гордого і величного князя. У цю горбинку авторка вкладає величність роду Ганни. Довга шия, тонкі пальці, витончені руки – ці епітети додають образу вразливості, ніжності, крихкості. Авторка згадує також про волосся Анни, її справжнє багатство. *“Золотиста коса розсипалася по спині і густими хвилями спадала нижче талії...”* [121, с. 8]. Епітет *“золотиста коса”* вказує на колір волосся Ганни, який так само описували й інші автори романів, проте авторка вказує не просто волосся, а атрибут жіночності у Русі - косу, проте її довжина поступається довжині волосся Анни в інших романах. Епітет *“лагідні темно-сині очі”* вказує на лагідний і ніжний характер Анни – переважаючу рису у образі героїні в романі української авторки [121, с. 74]. Риси ніжності і витонченості вбачаються також у наступному описі героїні через сприйняття Генріха: *“...прекрасна молода дівчина з великими синіми очима і золотою хвилею волосся, що обрамляла ніжне обличчя...”* [121, с. 89]. Епітети, що описують очі та обличчя Ганни та метафоричність слова *“обрамляля”* творить в уяві читача справжній портрет, намальовану картину зовнішності Анни, яку споглядає сам

Генріх. Тут же авторка проводить паралель зовнішності із внутрішнім світом, що гармонійно доповнюють одне одного, а також доповнює портретну характеристику, використовуючи лексику портретування. *“Щось було в цій особі глибше, що зумів вловити і передати художник – він виразно бачив у цих рисах розум, і сильний дух. А злегка піднесене підборіддя надавало би гордовитого вигляду, якби не нескінченна любов і доброта у погляді”* [121, с. 89]. Антитеза у вираженні гордовитості наповнених любов’ю очима, а також гіпербола *“нескінченна любов і доброта”* описують глибину внутрішнього світу Анни, яка перетинається із її зовнішністю. Також авторка звертає увагу на подвійність ідентичності Анни: ніжна і добра, проте горда і вольова. Антитеза як художній засіб найкраще підходить для підкреслення розбіжностей, що створюють гармонію у образі героїні. Тож вже із портрету на Генріха дивилась неймовірна красива і незвичайна дівчина. Зустрівши її в житті, Генріх здивувався ще більше. *“Врода Ганни перевершувала всі його очікування і навіть свою портретну красу. За цей час дівчина розквітнула, стала більш жіночною і ще чарівнішою”* [121, с. 110]. Портрет Ганни дивував Генріха своєю наповненістю, особливими рисами зовнішності та відбитими у ньому внутрішніми особливостями духу героїні. Та все ж Генріх був вражений красою Ганни наяву. Не лише Генріх захоплювався вродою Ганни. *“А вже краса майбутньої королеви, її незвичайна зовнішність – золотисте волосся і блакитні очі – взагалі підкорили французів”* [121, с. 114]. Авторка вказує на екзотизм зовнішності Анни для французів, проте цей екзотизм виражає також особливість і увиразнює образ Ганни. Героїні завоювала своїх співвітчизників красою, але ця краса пізніше виявиться не тільки зовнішньою для них. *“Ганна наказала роздати щедрю милостиню бідно одягненим людям, сиротам та вдовам, що стояли перед сходами собору”* [121, с. 114]. Авторка навмисно складає у творі ці два моменти поруч, аби підкреслити взаємозв’язок внутрішньої краси Ганни, її доброти із зовнішньою вродою.

Кольорова гама відіграє важливе місце у портретуванні Ганни в романі Барбари Можаровської. *“Та й хіба міг устояти якийсь чоловік під чарами цих очей, то прозорих і глибоких, як зимова вода з сірим відливом, то небесно-блакитних, як*

весняне розкрите небо?” [121, с. 186]. Поетичні порівняння слугують ідеалізаційними чинниками зовнішності. У цьому описі вбачаємо антитезу у порівняннях “як зимова вода/як весняне небо”. Авторка вказує градаційно різні крайнощі в зовнішності Анни, натякаючи на такі ж значення у її ментальному образі.

Внутрішній світ.

Як ми вже зазначили раніше, портрет Анни складається не лише із зовнішнього опису героїні. До нього також належать емоції, переживання, переконання, риси характеру та цінності. Для ґрунтовного дослідження цієї сторони образу героїні, розгляньмо деякі приклади, що описують внутрішній світ Анни.

Внутрішній світ героїні розкривається в романі “*Sous le ciel de Novgorod*” через захоплення предками. “...*la princesse Olga. Cette aïeule avait toujours impressionné Anne par son courage et sa cruauté, par sa sagesse aussi. Elle rêvait de lui ressembler*” [219, с. 23]. Анна мріє стати схожою на свою прабабусю. Та була дуже мудра, смілива, але водночас жорстока. Такі риси характеру притаманні великим володарям і вона проявляються пізніше у самій Анні. Мудрість – у її рішеннях, зокрема щодо політичного устрою і при регентстві; сміливість – перманентна риса характеру Анни – вона не боїться спуститись у підземелля для порятунку Олів’є. А безжальність проявляється в момент, коли Анна покидає рідну землю, б’ючи свого коня так, що потім приходиться лікувати його рани. Образ Ольги постає як приклад для наслідування Анні.

Амбівалентність характеру Анни Режін Дефорж показує у сцені, де вона розігнала свого улюбленого коня настільки, що Молнія поранилась, так жорстоко Анна гнала її. Та насправді цей момент був моментом відчаю, бо анні треба було покидати дім. “*elle ne voulait pas mourir, mais fuir cette terre qui n'était déjà plus la sienne. Puisqu'il fallait partir, que ce fût au plus vite, et sans se retourner!*” [219, с. 48]. Анна наражає на небезпеку себе і коня тільки тому, що хотіла цей від’їзд зробити для себе найменш болісним. Авторка передає читачу цей відчай, сум і намагання Анни покинути все, зірвати болючий пластир і намагатись не повертатись більше

назад. Тут же, опам'ятавшись, королева побачила як вона образила улюбленого коня і висловила глибоке співчуття, любов і турботу. “*Anne détacha son manteau qu'elle jeta sur le dos de Molnia au moment où Russes et Français les rejoignaient*” [219, с. 49]. Князівна просить пробачення у Молнії, віддаючи їй свій одяг, намагаючись зігріти її і перепросити. Тут дві крайності характеру Анни проявляється в антитезі: вона жорстока і безстрашна, мчить, незважаючи на фізичний біль, який переживає кінь та свій власний духовний біль через від'їзд, але тут же вона ніжна і дбайлива, готова ділитись з твариною своїм одягом у намаганні зігріти її та дати перепочити. Співчуття до тварин розкриває доброту характеру Анни, її вразливу і щедрю душу. Схожий епізод авторка описує при зустрічі із малятком оленя. “*Elle l'enveloppa dans son manteau et lui parla doucement*” [219, с. 64]. Намагання захистити маленьку тваринку додає образу Анни ніжності і вразливості водночас, а також свідчить про її небайдужість до долі інших, навіть не людей, а тварин. Анна у цьому прояві любові виявляє своє ставлення до світу загалом. А те, що вона вкриває оленя своїм одягом свідчить про духовні цінності, які превалюють над матеріальними для Анни.

Силу волі Ганни маркує цей уривок. “*Pas une seule fois son regard ne s'était tourné vers Kiev*” [219, с. 50]. Вона жодного разу не обертається глянути на Київ. Наскільки болючим і вольовим є для неї це рішення. Драматизм у цьому уривку увиразнюється кількома заперечними елементами у одному короткому реченні, що динамізує відмову Анни від своєї попередньої ідентичності, намагання відпустити і не повертатись більше назад.

Сміливість Анни оспівується у наступному прикладі. “*Anne ne craignait personne à la chasse. Cavalière intrépide, elle n'avait pas sa pareille pour débusquer loups, cerfs ou sangliers*” [219, с. 31]. Анна була безстрашною на полюванні, тож приймати виклики у житті було для неї звичною справою. Інший приклад безстрашності Анни авторка описує при зустрічі із зубром. Анна змогла накинутись на монстра, поранити його і не кинутись геть. Анна прийняла виклик від більшого за неї звіра, дикого і небезпечного і вирішила боротись з ним, хоча сама була поранена. Ця сцена в романі символізує не лише сміливість, чи як можна

було б подумати, безрозсудність героїні, вона символізує виклик французького суспільства, який Анна прийняла. Князівна приїхала у чужий край, з новими порядками і правилами. Французький двір бажав населити їй свої порядки, проте Анна не здається і зберігає свої цінності: пам'ятає свою мову, співає своїх пісень, займається благодійністю.

Полювання виступає важливим елементом образу Анни, протягується крізь весь роман Р.Дефорж. Характер Анни змальовується не типово дівчачим через проблему гендерних стереотипів в романі. *“Elevée de la même façon que ses cinq frères, partageant leurs jeux et leurs études, elle ne se considérait pas comme différente d'un garçon; elle supporta d'autant plus mal le jour où sa mère Ingegerde décida de la tenir confinée dans les appartements des femmes, pour lui apprendre à broder, à filer la laine et à se comporter comme une fille de son rang. Ainsi enfermée en compagnie de ses sœurs, de sa mère et d'une multitude de servantes et d'esclaves, elle écoutait les légendes que les plus vieilles d'entre elles racontaient au long des interminables soirées d'hiver”* [219, с. 32]. Анні цікавіше було займатись полюванням та іграми, в які грали її брати. Цей елемент образу Анни вказує на її особливість серед інших дітей, зокрема її сестер. Авторка ніби обіцяє нам незвичайність Анни, яка підтверджується протягом усього твору. Анна також більше за вишивання любила проводити час із батьком, вивчаючи щось нове, серед книг. Компанія братів Анні дуже подобалась також у романі Б.Можаровської. *“Брати вже з семи років навчили її стріляти з лука, скакати на конях і часто брали на полювання. Особливо любив Ганну старший – Ізяслав. Брат та Іларіон були її головними вчителями поза стінами палацу. Один прищепив любов до коней, зброї, навчив витривалості. З другим вона призвичаїлась до тонких релігійно-філософських бесід, книг, пізнання себе та людей”* [121, с. 19]. Звідси варто зазначити, що багато рис, притаманних Анні, їй прищепили саме брати. Вона була з ними близька і вони проводили багато часом разом. Проте Б. Можаровська ідеалізує Анну і поруч з братами. Навіть їхній батько визнає вищість Ганни. *“Вам би хоч половину мудрості молодшої сестри ... і можна спокійно залишити державу”* [121, с. 25]. Ярослав Мудрий надає перевагу своїй молодшій дочці серед усіх дітей. Якщо такий фаворитизм можна виправдати

тим, що Анна була наймолодшою і улюбленою дитиною, то факт, що князь готовий передати управління державою Анні, свідчить про особливість і ідеальність його наймолодшої дитини.

Режін Дефорж, натомість, не відсікає Анну від жіночого товариства. *“Anne riait avec ses sœurs, mais, très vite, elle s'endormait, son fuseau à la main, rêvant de chasses et de courses folles. Quelquefois, elle s'échappait pour rejoindre son père dans ses appartements encombrés d'objets d'art et de livres”* [219, с. 33]. Вона все ж зацікавлено слухала легенди та сміялась разом із сестрами, але надавала перевагу іншим розвагам. Любила князівна проводити час з батьком у його кабінеті, серед нових знань і мистецьких творів. Таке захоплення книгами було дивне для жінок того часу. Національний стереотип зображує жінок як хранительок сімейного вогнища, які готують і доглядають дітей, вишивають біля вогнища (такий стереотип і досі побутує в суспільстві). *“Sa mère et ses sœurs, Hélène même, se moquaient de son goût pour la compagnie des lettrés chenus dont s'entourait laroslav, vieillards qui dégageaient, disait Elisabeth, une odeur de boucs et d'encens”* [219, с. 33]. Анна зі своїм потягом до навчання, мистецтва, навіть політики була висміяна сестрами, матір'ю та Оленою. Для них таке захоплення Анни здавалося дивним і недоречним. Анна любила проводити час з батьком, його компанія у прочитанні новоперекладених текстів була для неї найкращим відпочинком і моментом збагачення. Проте стереотипні уявлення про жінок у князівстві наздоганяють Анну: від неї чекають бути слухняною берегинею сімейного вогнища, але вона опирається цим нав'язаним трактуванням жіночої долі. *“Soumets-toi, mon enfant, c'est dans la soumission à Dieu, à son père, à son époux, qu'une femme trouve la paix. Que n'était-elle née garçon! N'était-elle pas aussi savante que ses frères, Vsevolod excepté ? Aussi bonne cavalière qu'eux? A la chasse, à la nage, au lancer, ne les valait-elle pas?”* [219, с. 44]. Підпорядкуванню вчить князівну Іларіон, вказуючи, що це найважливіший елемент мирного життя для жінки. Авторка вкладає патріархальні та гендерні упередження у слова старого. Підкресленням підпорядкування стає логічний ряд кому жінка має підпорядковуватись: на першу місці Бог, як людина віри, Іларіон логічно очолює цей список найважливішим для

нього самого чоловіком - Богом; наступне місце у патріархальній системі підпорядкування займає батько Анни, великий князь руський Ярослав Мудрий і тільки після нього йде вже остання ланка влади для Іларіона - чоловік Анни. Проте така залежність від чоловіків Анні не подобається. Вона вважає себе рівнею своїм братам, тож чому вона, розумна, вправна вершниця, яка вміє добре плавати, стріляти з лука, має підпорядковуватись комусь? Риторичне питання авторка залишає без відповіді, проте Анна своїм характером і внутрішніми переконаннями сама відповідає на нього: вона може жити і керувати своїм життям, не підпорядковуючись комусь.

Місце жінки у Русі та Французькому королівстві не було значимим насправді, навіть, коли мова йшла про королеву чи князівну. Старі звичаї побутували ще довго і їхні поголоски залишаються стереотипним відлунням і по сьогодні. *“Enfin, les boissons fortes et les danseuses arrivèrent. Pour les femmes, les évêques et les moines, c'était le moment de se lever”* [219, с. 46]. Жінки та монахи на загальних гуляннях залишались за столом до подачі міцних напоїв. Коли ж розпочинались справжні розваги, приходив час їм йти геть до своїх покоїв. Анна дотримувалась цього звичаю, як і личить князівні, проте несправедливість у патріархальному суспільстві того часу вона відчувала дуже гостро.

Якщо традиційно у Русі Анна протестує проти патріархального укладу, то у Французькому королівстві вона стає справжньою бунтаркою. Різниця у ставленні до жінок між двома країнами все ж була і Анна це відчула. Приклад зустрічі Анни з Гійомом у лісі стає першим наріжним каменем різниці між “своє” та “чуже” у образі героїні. *“Une femme qui, au lieu de le soigner, cajolait un animal sans se soucier de remettre de l'ordre dans sa tenue; une femme qui exhibait une chevelure que seul était supposé voir un époux”* [219, с. 64]. Анна ламає стереотипи французького суспільства ще не познайомившись з ними: замість прислужуватись і підкорятись пораненому чоловіку, лікувати його - вона дбає про беззахисне оленя, не хвилюючись про свій зовнішній вигляд чи одяг. Типовий представник французького суспільства дивується такій свободі і безпосередності жінки, її манері пріоретизувати те, що для нього не має значення. Тільки після того, як

Анна впевнилась у безпеці тварини, вона береться лікувати пораненого лицаря. Цей жест її доброти засвідчує всеохопність любові та неупередженість Анни. Вона не відмовляється допомогти тому, хто цього потребує, але у її системі цінностей вище місце займає той, хто не може про себе подбати (оленя), а далі вже той, хто може дати собі раду (Гійом). *“Elle est si habile à soigner que les pauvres de notre pays l'ont surnommée la Mora”* [219, с. 64]. Підтвердженням доброти та безкорисливості Анни є її опис Оленою. Тут авторка розповідає читачу, що Анна допомагає і рятує бідних у своїй країні і за такі її ласки і вміння, вони прозвали її Морою.

Про доброту і турботу Анни йдеться в наступній сцені. *“Pourquoi ces gens sont-ils vêtus si misérablement? Pourquoi sont-ils si maigres ? Y a-t-il beaucoup d'écoles? Que mangent-ils ? Je ne vois que des forêts, n'y a-t-il pas de blé chez vous ? Gosselin de Chauny était bien en peine de répondre. Jamais il n'avait remarqué que les paysans étaient maigres. Il y avait bien eu toutes ces années de famine et de disette, mais, depuis, tout était rentré dans l'ordre. Quant aux écoles, elles étaient rares et réservées à la noblesse. - Ce n'est pas comme cela en Russie. Mon père tient beaucoup à ce que les enfants du peuple apprennent à lire”* [219, с. 72]. Цікавість Анни щодо долі французького простолюду є виявом її занепокоєння. Також це сигнал для читача, перед ним постає справжня добра королева для свого народу. Вона помічає бідність народу і намагається дізнатись що привело цих людей до такого життя у її новій країні. Сам Гослен не помічав раніше убогості простих людей. Також у цьому уривку авторка яскраво підсвічує різницю між Руссю, де Ярослав Мудрий дбає про те, щоб всі діти вміли читати, зокрема діти простолюду. У Франції ж шкіл мало і відвідувати їх можуть лише діти представників вищих щаблів населення. Модель турботи про народ переходить у образ “свого”, а французькі порядки репрезентують “чуже”.

Приклад духовного бажання Анни допомагати бідним знаходимо в романі Барбари Можаровської. Однією (і найголовнішою) з причин відкладення заручин Ганни та Генріха є бажання князівни відкрити школи у Києві. *“Ганна дала обітницю: на свої гроші побудувати та відкрити кілька шкіл для дітей із бідного люду. Одна школа вже почала будуватися, а Ганна займається підготовкою та*

підбором ченців, які там навчатимуть дітей” [121, с. 54]. Бачимо наскільки скрупульозно Ганна підходить до питання створення шкіл: сама обирає ченців, які будуть там навчати. Бажання допомогти бідним, навчити діток, дати можливість здобути освіту є свідченням доброти та бажанням просвітити простий народ на її рідній землі.

Жаклін Доксуа змальовує Анну віруючою і робить наголос саме на цьому елементі образу. Її віра настільки міцна і велика, що наближає її до іншого світу. Роже як людина пов’язана із служінням Богу зауважує силу християнської віри Анни, дивуючись і визначаючи її як особливість, що маркує образ героїні. *“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 communier, métamorphosée, radieuse, elle semble aspirée vers un autre monde et donne l'impression qu'en faisant un pas encore, elle pourrait quitter la terre”* [218, с. 118].

Якщо Р. Дефорж завуальовано подає опис внутрішнього світу Анни і її характеру, описуючи саме події і рішення Анни, то Ж. Доксуа використовує більше прямих описів героїні з більшою кількістю художньої поетики. До прикладу: *“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 et musicale en faisant sonner joyeusement les cordes de sa guzla”* [218, с. 45]. Авторка наголошує на рівності Анни в порівнянні з її братами щодо вправності їзди верхи. Попри це, на відміну від Р. Дефорж, Ж. Доксуа вказує зацікавленість і вміння Анни в жіночому ремеслі, чого її брати не вміють.

Інший важливий елемент образу, на якому авторка наголошує протягом усього твору - це любов Анни. Її вміння любити все і всіх походить від її матері. *“...est-elle la plus chère de tous ses enfants, celle qui constamment touche son cœur ? ...Elle admire dans l'univers la Création de Dieu, elle aime la beauté du monde qui la*

porte vers l'amour" [218, с. 69]. Особливі стосунки матері і доньки розкриваються більш довірливими, ніж у романі Р. Дефорж. Ж. Доксуа вказує, що основне повчання матері – це любов. Тож Анна виконує цю заповідь протягом усього свого життя. Любов є синонімом ніжності, чутливості, доброти у образі Анни. Підтвердженням цьому є наступний уривок "*...larmes de compassion, de tendresse, larmes du véritable amour qui, par un singulier retournement, inverse leurs positions. Elle qui n'a pas l'expérience de la maternité éprouve pour ce grand-père légendaire les sentiments d'indulgence d'une mère pour un fils*" [218, с. 94]. Анна згадує свого дідуся, виказує йому любов і співчуття крізь сльози. Навіть попри те, що вона не знала його особисто, її добре серце жаліє і любить його щирою любов'ю. Емпатія є суперсилою Анни в романі. Здатність співчувати і жаліти характеризує Анну як ідеальну князівну руського народу та пророкує їй велике майбутнє як французької королеви. "*Hors de portée et intouchable, n'étant à personne, Anne est à tous et tous les cœurs russes lui appartiennent*" [218, с. 110]. Оксюморон у цьому прикладі підкреслює подвійність образу Анни. Вона водночас є недоторканою, але належить всім, а всі руські серця належать їй. Така метафоричність у описі любові Анни до руського народу підкреслює особливість стосунків князівни з людьми, вказує на її доброту і самопожертву. Ці елементи з'являють згодом і у Франції у відношенні королеви до свого люду. Навіть у дорозі до Франції вона не припиняє допомагати іншим, роздавати милостиню бідним. "*Comme elle le faisait à Kiev, Anne en chemin secourt les pauvres et il faut parfois attendre qu'elle ait fini de faire une charité pour se remettre en route. Ce qui ne l'empêche pas de rire, chanter et danser*" [218, с. 142]. Авторка вказує нам на добродушність Анни, її дотримання власних цінностей і традицій, навіть коли вона покидає рідну землю. Анна не хвилюється з того, що затримує весь екіпаж. Вона пріоретизує допомогу вбогим, ставить їхні потреби вище за свої власні, що ще раз підкреслює її любов до людей, а в цьому випадку мова йде не про русинів чи французів, а про чужих для неї людей. Заповідь любові тут виконується нею беззастережно.

Інтелектуальні можливості Анни, здібності до вивчення мов Ж.Доксуа вказує у епізоді "*elle s'adresse aux Francs, non plus en grec, mais dans leur langue*

qu'elle parle sans fautes, avec un accent que monseigneur Roger trouve parfait" [218, с. 131]. Анна вивчає французьку, готується до своєї подорожі і при прибутті французького почету, зустрічає їх французькою мовою. Цей момент засвідчує також внутрішню готовність князівни перейти у інший образ, змінити своє життя і стати французькою королевою. Вона приймає свою долю і готується якнайкраще виконувати своє завдання. Такою ж якістю Анну наділяє В.Чемерис у своєму творі. *"Вона з дитинства, як і всі діти Ярослава, знала кілька мов, особливо добре латину, тоді офіційну мову Європи, тож вивчити ще й французьку – а дорога довга, – для неї не становило труднощів. Діставшись Парижа, княжна вже вільно володітиме мовою своєї другої батьківщини"* [191, с. 55]. Автор наголошує на освіченості князівни, згадуючи кілька мов, які Анна вивчала і гарантуючи читачу, що французька для неї не стане винятком. Освіченість Анни описує також Б.Можаровська. *"У дитинстві їй і самій неодноразово доводилося переписувати стародавні тексти, під наглядом якогось старця. Так гартувалося терпіння, старанність та опановувалось грамотне письмо"* [121, с. 18]. Авторка обирає шлях пояснення читачу вмінь Анни через її досвід із дитинства. Тут бачимо і дисципліну, і старанність, а також ті риси, які Анна здобула в процесі перепису старовинних текстів.

У романі Ж. Доксуа, одна з головних рис портрету героїні – її допитливість. Вона засипала Гослена питаннями про свій новий народ, вона постійно роздумувала про своє власне минуле і походження. У пошуках відповідей Анна прагне познайомитись із Генріхом і дізнатись про майбутнього чоловіка все до найдрібніших деталей. *"...elle voudrait apprendre s'il aime chasser, s'il apprécie le gibier, s'il préfère le pâté de chevreuil à la gigue de biche, s'il s'habille de vert, d'écarlate, de bleu, s'il occupe la droite ou la gauche du lit, repose sur le côté, à plat ventre, sur le dos, s'il se couche tout nu entre des draps de soie. Et surtout, s'il dort seul ou bouche à bouche et bras à bras avec une amie"* [218, с. 143].

Цікавість Анни є ознакою її симпатії до короля, з яким вона ще не знайома, але також це свідчить про її сентиментальність та увагу до деталей. Якщо вже Анні доведеться жити з королем, вона прагне знати про нього все. Вивчати його –

це чергова ознака любові Анни. Якщо такі емоції Генріх викликав у Анни, коли вони ще не зустрілись, то надалі авторка відкрито говорить про почуття Анни, наголошуючи на емпатії, любові та сентиментальності королеви. Після того, як Анна дізнається про складне, позбавлене любові дитинство короля, вона проймається почуттями жалю і любові до тієї дитини: *“Elle s'émeut de compassion et de tendresse pour cet enfant qu'Henri n'est plus”* [218, с. 149]. Перша стадія емоцій Анни при вивченні історії короля була стадія жалю до нього, проте далі князівна відмовляється вірити у те, що здатна допомогти Генріху. *“Elle a préjugé de ses forces! Elle est incapable d'épouser ce souverain vieilli et brisé! Elle ne peut rien pour lui! Quelle folie s'est emparée d'elle lorsqu'elle a imaginé que sa jeunesse et sa beauté guériraient des blessures incurables? On lui a raconté qu'il avait besoin d'elle, mais elle ne peut pas l'aider!”* [218, с. 156]. Момент зневіри підсилюється градацією у цьому прикладі, напруга наростає. Як висновок, Анна визнає своє безсилля, приймає поразку. Вона настільки переймається прожитим горем короля, що не вірить у свою силу, щоб допомогти йому і зцілити. Тут бачимо момент самопожертви найвищого рівня: Анна ставить у центр короля і його потреби. Героїня не вірить у зцілення, яке може принести Генріху. Наслідком такої самопожертви стає бажання Анни покинути короля. *“Anne veut abandonner le roi Henri qu'elle aime! Car elle l'aime! Jamais son cœur ne battra pour un Harald à l'insipide chevelure. Elle aime son roi malheureux, solitaire, abandonné, par elle abandonné! Anne aime Henri”* [218, с. 157]. Через свою любов до короля і усвідомлення недостатньої сили, аби йому допомогти, Анна хоче його покинути. Цей приклад показує внутрішню боротьбу героїні: вона любить і визнає цю любов, але не в змозі допомогти, хоче кинути короля. Цей парадокс розкриває глибокі переживання героїні, її намагання врятувати Генріха.

У намаганні допомогти Генріху, Анна оточує його любов'ю і турботою. *“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”* [218, с. 191]. Анна відчуває до Генріха майже материнську любов, даруючи йому те, чого

раніше він ніколи не мав. У своїх намаганнях оточити його любов'ю, Анна вважає, що всіх її дій і переживань йому замало, щоб відновитись від відсутності любові. Королева стає рятівницею і головною опорою короля. “...*de quel amour patient, sûr et solide, elle entoure le roi*” [218, с. 200]. Її любов і турбота виражає терпіння, впевненість і наполегливість.

Авторка проводить читача до моменту, коли самопожертва проявляється фізично і приносить самій королеві біль і дискомфорт. “*Elle sentait ses dents sur ses lèvres pendant qu'il se battait avec les étoffes. Elle avait peur de lui et néanmoins l'aidait. Devinant qu'il se vengeait sur elle de ne pouvoir tuer Raoul, elle accepta ses brutalités, allant au-devant de la souffrance quand il plaisait au roi de lui en infliger*” [218, с. 225]. Тут бачимо наскільки Анна покійно приймає біль і страждання від Генріха, бажаючи лише одного - щоб йому стало краще після цієї помсти. У цьому випадку Анна свідомо терпить, дозволяє і приймає таке покарання. Цей фактор підкорення ми бачимо в романі Ж. Доксуа, проте в романі Р. Дефорж героїня бореться, відбивається, не бажає підпорядковуватись королю. Контексти їхніх стосунків у романах насправді різні. Генріх мститься в романі Ж.Доксуа, бо він ревнує Анну до графа. Він вирішує, що Анна народить йому багато дітей, аж поки складний для жіночого тіла процес народження і виношування дітей не виснажить тіло Анни настільки, що вона не захоче дивитись на когось іншого і сама втратить свою красу.

Авторка характеризує Анну наприкінці твору такими словами “*la reine Anne a toujours été fervente chrétienne, excellente épouse et mère irréprochable*” [218, с. 248]. І справді, у романі Жаклін Доксуа Анна була перш за все ревною християнкою, потім вже ідеальною дружиною і звісно чудовою матір'ю.

Валентин Чемерис у своєму творі небагато розповідає про внутрішній світ героїні, адже події описуються не Анною, а самим автором із вкрапленням діалогів від першої особи. Це принципова різниця роману автора серед інших досліджуваних творів. Проте і тут віднаходимо риси характеру Анни. “*Юна княжна приваблювала погляди багатьох чоловіків не лише своєю вродою (хоча і вродою теж) і стрункістю стану, але й блискучим розумом, сміливістю і*

рішучістю” [191, с. 9]. Сміливість і рішучість виступають чи не головними рисами образу Анни в романі. Про рішучість і розірвання шаблонів автор вказує такими словами: *“Я порушила сакральну заповідь монархів: королева, ставши удовою, не може вдруге виходити заміж”* [191, с. 9]. Анна вийшла заміж вдруге, поставила своє особисте щастя вище за монарші правила і вирішила бути щасливою. У цій події відображається її бунтарство та вміння цінувати себе і своє особисте життя, що протиставляється образу Анни в романі Ж. Доксуа, наприклад. Інший приклад сильного характеру і безкомпромісності автор змальовує на церемонії коронації. Анна вирішила змінити порядок присяги. *“Анна забажала приносити присягу на слов’янському Євангелії, що його привезла з собою”* [191, с. 61]. Така зухвалість і зміна традиційного укладу з першої ж появи Анни на людях у Франції свідчить про її безстрашність і сміливість, а також про шанобливе ставлення до “свого” навіть у контексті життя у “чужому”. Схожу сцену зустрічаємо в романі Б. Можаровської: *“Коли єпископ Роже підніс Ганні католицьке Євангеліє для присяги, Ганна твердо заявила, що не присягатиме на ньому, оскільки вона православна християнка і поки що не прийняла католицизм”* [121, с. 115].

В.Чемерис вкладає в образ Анни життєрадісність і рухливість, а наука батька стає важливим елементом ідентичності Анни згодом. *“Маленькою Анничка не просто ходила, а рухалась підбігом-підстрибом, весело і щось тільки їй відоме, безжурно наспівуючи – голос змалечку мала просто чудовий. До всіх була привітна і рівна, доброзичлива й щедра на доброту – Ярослав Мудрий невтомно вчив дітей жити в мирі і любові між собою”* [191, с. 47]. Тут образ Анни втілює життєрадісність і рухливість, а наука батька стає важливим елементом ідентичності Анни згодом.

Щодо стосунків із Генріхом, В.Чемерис прямо вказує на незадоволення Анни. *“Своє розчарування королем сховала глибоко в собі, пригнітила його, і скільки жила з Генріхом, стільки й була йому вірною, зразковою королевою і матір’ю його дітей. Шанувала Францію, яка стала їй другою батьківщиною”* [191, с. 52]. Оскільки королева була молодою вродливою, то біля себе бачила такого ж супутника, але король під цей опис, як відомо, не підходить. Проте вона

не виказує своїх істинних почуттів до Генріха. Анна знає свій обов'язок і свято виконує його.

Політична завбачливість і вміння приймати правильні рішення теж притаманні Анні в романі українського письменника. *“Анна прийме католицизм. І в цьому вона теж виявить мудрість та завбачливість. І як французька королева, і як мати майбутнього короля Франції Філіппа I, аби полегшити йому сходження на трон та утвердитись на ньому на всіх законних правах”* [191, с. 61]. Анна не відмовляється від своєї руської ідентичності, приймаючи католицизм. Вона планує полегшити сходження сина на трон і саме тому приймає таке рішення. Цей елемент образу Анни Ярославни безумовно дістався їй від батька, Ярослава Мудрого. Таку ж рису характеру приписує героїні Б.Можаровська. *“А Ганна, уважно прислухаючись до розмов, подумки будувала діалоги, плани і мріяла, як би вона вчинила в цьому чи іншому випадку”* [121, с. 26]. Ганна виявляє цікавість до політичних справ ще змалку, вона вибудовує плани та приймає рішення.

На перший план В. Чемерис виносить материнство Анни, як основне її заняття у палаці. *“Життя її минало в основному в турботах про дітей”* [191, с. 72].

Барбара Можаровська зображує внутрішній світ героїні через інший художній прийом – Анна має свої страхи і невпевненість, але ховає їх. Такий елемент образу відразу наближує читача до героїні, бо робить його більш приземленим і звичайним. *“Її страхів і невпевненості не повинні помічати ні слуги, ні піддані, ні, тим паче – тварини. Так і вчив батько. Так наставляли Ганну брати на полюванні”* [121, с. 4].

Оскільки в романі Барбари Можаровської історія Анни розповідається разом із історією Рауля, багато описів героїні належать саме графу. *“Ганна завжди вирізнялася привітністю до всіх оточуючих, жвавістю розуму, веселою вдачею”* [121, с. 68]. Тут бачимо позитивний образ Ганни, вона була доброю до всіх та веселою. Проте князівна вмiла захищати власні кордони. *“З гнівом вона вирвала з рук Рауля цю злощасну квітку і розтоптала... Потім, різко повернувшись від нього і кинувши на прощання такий нищівний погляд миттєво потемнілих очей, що*

граф вважав би за краще зникнути назавжди” [121, с. 72]. Авторка показує нам, що будь-які незручні для Анни ситуації, а тим паче ті, які ведуть до двоякості сприйняття Анни - є неприпустимі. Вона стане майбутньою королевою, тож думати про залицяння до неї когось, крім короля - неможливо. Якщо квітка Ганні нагадала про незручність ситуації, коли граф її побачив у річці, то цей спогад залишився з нею надовго. *“Вона була спокійна і дуже стримана, але очі не іскрилися сміхом, не пролунало її звичного для всіх благословення їжі та звичайної, короткої молитви*” [121, с. 73]. Анна не показує своє занепокоєння для всіх, проте зміну у настрої можна було прослідкувати.

Якщо на початку твору Ганна визнає свої страхи, то у небезпечній ситуації, яка стається з нею насправді, вона стає безстрашною. *“...вона здивувалася відсутності страху і жалю до себе самої і тому, що стосовно себе була лише прикрість за допущене глупство і повна рішучість убити себе та розбійника*” [121, с. 79]. Безрозсудна сміливість і рішучість, а також здатність до самокритики змальовуються авторкою у цьому уривку. Ганна готова померти, але вона помститься розбійникам і забере одного з них з собою у могилу. Князівна не жаліє себе, вона готова прийняти наслідки своїх дій.

Авторка також наділяє Ганну прямою, чесністю і щирістю. *“Ганна, на відміну від багатьох відомих йому дам, не терпить іносказань, недомовленостей і воліє знати найгірше, ніж ширяти в ілюзіях*” [121, с. 85], *“Ганна не вміла кривити душею*” [121, с. 110]. Порівняння з іншими дамами вивищує Ганну над ними, але також проводить межу між “своїм” - чесною і прямою Ганною та “чужим” лицемірним суспільством, до якого зник граф.

Щирість та прямоту Ганни можна сприйняти за непокору лицемірному французькому суспільству. Авторка також згадує про податливий характер Генріха, але Анна була зовсім не такою: *“непокірність Ганни кидала виклик*” [121, с. 116]. Єпископ приручив короля та керував королівством і важливими рішеннями, але Ганна стала йому на заваді, адже всі його рішення ставила під сумнів. Виклик Ганни полягав у зміні правил при дворі. *“Ганна заборонила грубі посиденьки та нічні пиятики короля з дворянами*” [121, с. 120]. Ввести новий лад у замку

королева зуміла лише завдяки своїм політичним вмінням домовлятися. Вона завоювала серця лицарів: *“лицарі зуміли згуртуватися навколо неї”* [121, с. 121]. Нововведення королеви на цьому не зупинились. Ганна популяризувала читання у великій залі: *“після читання було заведено обговорювати прочитане. Закінчивши з читанням, хтось обов’язково грав на різноманітних музичних інструментах, які Ганна знайшла у задніх кімнатах і веліла почистити та полагодити”* [121, с. 121]. Обговорення прочитаного Анна привезла з Русі, зі свого часопроводження із любим батьком. Ганна також популяризувала музичне мистецтво на цих вечорах, що сприяло просвітленню французьких дворян не менше за читання книг вголос.

Проте гетерообраз Б. Можаровська описує позитивно. Стиль життя і смак французів захоплює Анну. Вона знаходить елементи, які хотіла б перейняти від неї, прийняти до своєї ідентичності. *“Ганна уважно слухала те, що радять французькі подруги, дякувала, захоплювалася їхніми смаком та господарськими здібностями, і застосовувала всі добрі поради. Жінки, як і лицарі, теж прийняли єдину думку: Ганна – надзвичайно мила, розумна, віддана їхньому королю і виявляє любов та повагу до їхньої країни. Було приємно служити такій королеві”* [121, с. 123]. Героїня завоювала авторитет у всіх представників французького двору. Вона була уважна до їхніх порад, не гордувала використовувати їх у побуті. Це свідчить про її вміння слухати інших та виявляти їм свою повагу. Про її добре ставлення говорить також намагання Ганни допомогти Насті вийти заміж, її переживання за подругу. Щастя Насті було важливими завданням для Ганни, вона добре обдумувала кожен крок щодо майбутнього подруги і тільки переконавшись у її бажанні вийти заміж, Ганна дозволяє цьому шлюбу відбутись. *“Особа королівської крові за народженням і шлюбом, була набагато лояльнішою і відданішою вірним їй людям, ставилася однаково шанобливо і до знаті, і до слуг, якщо вони були порядними людьми”* [121, с.339]. У ці слова авторка закладає особливості внутрішнього світу королеви. Ганна ставилася добре до всіх порядних людей, допомагала бідним, розраджувала близьких, налаштовувала побут, щоб він був зручним для всіх і кожного. Саме такою має бути королева – вона не має

знаватися чи виказувати свою вищість, проте вона готова завжди допомогти і дати щирий відгук на будь-яке прохання.

Отже, портретна характеристика героїні складається з двох основних складових: зовнішність та внутрішній світ. Р. Дефорж вкладає в зовнішній образ Анни красу, витонченість і водночас войовничість і силу характеру героїні. Внутрішній світ авторка зосереджує на безстрашності і сміливості героїні. Анна прагне бути рівною зі своїми братами, і їй не подобається гендерна несправедливість, яку вона проживає в палаці батька, а згодом і у Франції. Ще одна важлива риса внутрішніх цінностей героїні - захист бідних і беззахисних, добродійність Анни.

Ж. Доксуа вдається до ідеалізації та гіперболізації зовнішності Анни, вона естетизує образ героїні, вкраплюючи в нього релігійні елементи та підкреслюючи екзотизм королеви. Внутрішній світ Анни в романі будується навколо основної цінності героїні - любові, а звідси вже виходить і самопожертва, і релігійність. Анна постає в романі дуже допитливою і спраглою до знань та роздумів.

Волосся стає основним символом краси, здоров'я і сили Анни в романі В.Чемериса. Фізичне здоров'я героїні є основною чеснотою. Образ Анни має магічний компонент у романі українського автора.

Б. Можаровська естетизує зовнішність Анни, виражаючи цим її доброту і любов. А внутрішній світ героїні описує через повагу всіх у французькому дворі та сміливість вводити зміни у житті короля та всіх навколо. Важливим є внутрішня сила Анни, її вміння долати власні страхи.

3. 3. Етнографічний дискурс образу Анни Ярославни

Для всеохопного аналізу традиційного образу Анни Ярославни варто розглянути етнографічний чинник творення цього образу, до якого відносимо декораційні елементи. У межах етнографічного дискурсу елементи декору в образі Анни Ярославни функціонують як семіотичні маркери її культурного походження та ідентичності. Орнамент, прикраси й предмети побуту не лише деталізують

історичний контекст, а й кодують опозицію “свій/чужий”, актуалізуючи напругу між руською традицією та західноєвропейським культурним простором. Через збереження або трансформацію цих етнографічних знаків художні тексти моделюють процеси культурної інтеграції образу королеви, а також вказують на національну ідентичність героїні.

Вважаємо за доцільно дослідити декоративні елементи образу, назвавши їх французьким словом “*parure*”. Саме слово має кілька визначень, які знаходимо у словнику Larousse. Найбільше цікавим для дослідження є “*Ce qui orne, embellit*” [242]. Теоретично обґрунтоване дослідження на тему декору образу, а саме *parure* пояснює у своєму дослідженні Доменіка Де Фалько. Досліджуючи образ жінки у романах братів Гонкурів, дослідниця розділяє образ жінки на три важливі елементи:

- *corps et la nature de femme;*
- *parures;*
- *discours* [221].

Дослідниця вказує, що тіло жінки є прикрашене і ця краса виконує водночас кілька функцій: вона є і приманкою для зваблення, і маскою чи перевдяганням (вона приховує, укриває, захищає), а також слугує дверима до глибшого знання (вона натякає, дозволяє прозирати, розкриває персонажа) [221, с.20].

Головним елементом дослідження постає одяг та туалет героїнь. Одяг функціонує як багаторівневе семіотичне послання: він не лише позначає й інформує, а й навіює певний культурний код. Як знак – він підлягає інтерпретації; як сигнал – визначає соціальну приналежність; як символ – відсилає до системи цінностей і значень, утворюючи цілісну “мову зовнішності”, що описує образ героїні [221, с.134]. У концепції жіночого образу в досліджуваних романах вбрання і самопрезентація постає не просто як соціальний або естетичний атрибут, а як форма самовираження або навіть своєрідний акт творчості. Через гармонію кольорів, ліній і матеріалів жінка створює себе як художній образ, що постійно оновлюється відповідно до мінливої моди. Мистецтво одягатися ототожнюється з

умінням поєднувати деталі в єдине естетичне ціле, де кожен елемент підпорядкований загальній ідеї гармонії. Так одяг і навіть процес шиття набувають статусу “мистецтва”, у якому жінка виступає як творець власного образу [221, с. 143].

Мистецтво вміло презентувати себе, а також підбирати одяг є одним із важливих характерних рис Анни в романах. Проте одяг, окрім самовираження, відіграє також роль визначення її приналежності до певної культури, а також маркером “свій/чужий”. Ми погоджуємось із твердженням Д. Де Фалько про важливість одягу і туалету для жінки, проте варто зазначити, що в термін “*parure*” у контексті дослідження образу Анни Київської, ми вкладаємо не лише одяг. У художньому тексті “*parure*”, на нашу думку, це не лише зовнішня форма (одяг, архітектура, інтер’єр), а й психологічний, символічний або уявний простір, який обрамлює дію, “декорує” сприйняття світу героїнею. У цьому розумінні сон – це внутрішній декор свідомості, спосіб, яким підсвідомість оформлює травму, страх, бажання чи спогади.

Тож вважаємо за доцільне дослідити:

- зовнішній вимір *parure*: одяг, архітектура, мистецькі атрибути;
- внутрішній вимір *parure*: сни, видіння, символічні образи, що формують “інтер’єр душі” героїні.

У романі Режін Дефорж віднаходимо багато прикладів, які обрамляють образ Анни декоративними елементами. Авторка часто вказує на багатство та достаток Русі, а саме блага, які були доступні князівні вдома. Цим авторка маркує розбіжність у достатку між Францією та Руссю. Розглянемо детальніше такі приклади. “*Dans les appartements des femmes, Anne se laissait masser par l'eunuque favori de son frère Vladimir, tandis que les servantes et les esclaves sortaient des coffres de cuir les vêtements de la princesse en poussant de petits cris émerveillés devant la finesse des tissus, la richesse des broderies d'or rehaussées de perles et de pierreries, la peau si souple des chaussures, la douceur des fourrures*” [219, с. 18]. Простежуємо тут тілесно-чуттєву й матеріально-естетичну семантику, у якій образ Анни змальовується з мотивом розкоші, влади та сакральності жіночого простору.

Символом безпеки цього простору є улюблений євнух Володимира, а також згадка про жіночі покої – вимір інтимності та автономності. Анна стає центром цього всесвіту, і її образ гармонійно оточується найдорожчим і найвишуканішим декором. Авторка навмисно звертає увагу читача на такі деталі, як шкіряні скрині, що засвідчують багатство та достаток. “*des vêtements de la princesse... la finesse des tissus, la richesse des broderies d’or, la douceur des fourrures*” – створює синестетичний простір, де зорові, тактильні й навіть слухові враження (“*petits cris émerveillés*”) зливаються в одне. У цій сцені авторка подає образ Анни через атмосферу спокою, краси й ритуальної гармонії. Її одяг, предмети розкоші та реакція оточення творять естетичний простір, у якому відображається не лише її високе становище, а й внутрішня врівноваженість, культурна вишуканість. Одяг і деталі інтер’єру стають продовженням її образу, своєрідним відображенням її духовного та культурного коду.

Інший приклад культурного коду бачимо в наступній цитаті. “*Hélène elle-même prit grand soin de ne pas tirer les cheveux qu'elle tressait avec des rubans et des perles, cadeaux de la reine Ingegerde. La coiffure terminée, elle posa sur la jolie tête la haute couronne des princesses russes*” [219, с. 21]. Зовнішній декор тут гармонійно поєднується із внутрішнім. Бачимо перли та стрічки – подарунок матері Анни. Перші – чисто жіноча сутність, яку мати передає дочці, вкладаючи у це не тільки турботу і любов, а й величність, ніжність. Це спадок. Згадка матері в цій сцені слугує нагадуванням про походження Анни. Інший символ, що переплітає зовнішню і внутрішню *parure*, захований наприкінці останнього речення: висока корона руської князівни увінчує величність Анни, підкреслює її статус та культурну значущість для Русі. Корона символізує владу і вказує на походження Анни, визначає її ідентичність як руської князівни. Олена кладе на голову Анні не звичайну, а високу корону, що наголошує на статусності героїні.

Декор виступає зв’язком Анни зі “своїм”, ниткою, яка пов’язує героїню із Руссю, закріплюючи її національну ідентичність. “*Anne respira avec volupté l’odeur sucrée de menthe et de vase. La lune éclairait ce paysage de lacs, de marais, et ce fleuve majestueux qui lui étaient si familiers*” [219, с. 31]. Тут бачимо, що краєвиди і

пейзажі виступають не просто відображенням краси природи Русі, а простором пам'яті Анни. Героїня прагне злитися з цими елементами, вдихнути і запам'ятати, де жила і зростала, щоб пронести це із собою. Сентиментальність Анни, яку викликають предмети декору та архітектури, розкриває її любов до рідної землі. *“Sobrement vêtue, accompagnée de sa sœur de lait Irène et de Philippe, Anne voulut revoir une dernière fois les innombrables marchés du Podol, débordants de victuailles, d'épices, de tissus de laine et de soie, d'ustensiles de cuivre, de poteries, d'armes, de fourrures et de bijoux, applaudir à l'habileté des jongleurs et des acrobates, rire aux culbutes des ours savants”* [219, с. 41]. У наведеному прикладі про сум героїні говорить її *parure*: *“sobrement vêtue”* символізує внутрішній стан героїні при бажанні попрощатись з рідними місцями. Анні гірко бачити все те багатство, у якому зростала, і попрощатись з Києвом, де можна було знайти і побачити все. Окрім цього, просто одягнутою Анна змішується із народом, стає непомітною, отже, засвідчує свою єдність із простолюдом. Її ідентичність тут визначається прагненням востаннє побачити все і побути між своїх людей. Перераховуючи те, що Анна покидає в Києві, авторка створює ефект всемогутності руської столиці. Тут можна знайти спеції, шовк і вовну, мідь, кераміку, зброю, хутро і прикраси. Окрім найрізноманітнішого краму, тут можна розважатись. Такий детальний опис руського двору додає ностальгії образу Анни в момент прощання. Багатство і різноманітність у прикладі свідчать про розвиток рідної землі Анни, що безпосередньо впливає на неї саму.

Після прибуття до Франції Анна не менше часу і уваги приділяє своєму зовнішньому вигляду. Це є ознакою її усвідомлення себе, гармонії з собою і цілісності образу Анни. *“Baignée, massée, parfumée, coiffée, Anne, emmitouflée dans une robe doublée de petit-gris, passa la veille du jour de ses noces à écouter des légendes de son pays, des berceuses de son enfance, et ce n'est qu'au matin qu'elle pensa à prier Dieu”* [219, с. 73]. Туалет Анни є яскравою ознакою її приналежності до високого суспільства. Її тіло проходить етап підготування до найважливішої події – коронації. Примітно те, що тут Р. Дефорж вкладає ту ж ностальгію, яку ми помітили у попередньому прикладі. Анна слухає історії про рідний дім, хоча сама

не так давно його покинула. Колискові символічно повертають героїню до часів її дитинства. Це ніби невеликий відступ від усіх майбутніх дорослих турбот королеви. Слухаючи руські легенди та колискові, Анна дозволяє собі пожити ще трохи в минулому, де вона досі маленька дівчинка в Києві.

Найважливішим елементом зовнішньої репрезентації *parure* є одяг героїні. Дослідження одягу як складника художнього образу є досить рідкісними в сучасній гуманітаристиці.

Г. Бабілі та О. Мбату звертаються до національного костюма й ролі одягу в африканських культурах, доводячи, що він виступає не лише культурним артефактом, а й інструментом для вираження складних тем у художніх творах; за їхніми спостереженнями, костюм слугує важливим засобом репрезентації соціальної нерівності, поведінкових особливостей та рівня освіти персонажів [207]. Значущість історичної спадщини костюма для створення нових моделей підкреслюється в колективній монографії під редакцією М. Колосніченко [70]. В. Лавошник пропонує трактувати одяг як засіб невербальної комунікації, наголошуючи на його багатовимірності та функціональній багатозначності [104]. І. Несен розглядає взаємозв'язок сценічного костюма та характеру персонажів у виставах Театру корифеїв [133]. Л. Овакімян і Т. Кротова досліджують костюм та його атрибути як символи влади й соціального статусу, що формує методологічне підґрунтя для аналізу історичних постатей у літературі, зокрема для вивчення ролі вбрання в образі французької королеви [138]. Вагомий внесок у вивчення одягу як семантичного елемента зробив В. Ситюк, який аналізує відтворення вбрання як маркера соціального статусу в літературному перекладі [162].

Попри те, що природа уподібнюється до оголеного тіла, одяг навпаки належить до сфери культури. Він не лише дає змогу ідентифікувати й класифікувати людину, що його носить, виявляючи її професію, соціальні функції чи наміри, але й забезпечує врівноваження, усунення чи виправлення недоліків. Тому завжди виявляється необхідною певна “денатуралізація” людського образу за допомогою одягу [221, с. 175]. Під час першої зустрічі із Генріхом Анна обирає сама собі вбрання і її вибір стає промовистим. “*Pour sa rencontre avec Henri, elle*

avait refusé de revêtir toute autre robe qu'une de celles apportées de son pays. C'est donc une princesse vêtue comme une impératrice de Byzance que le roi de France vit venir à lui..." [219, с.75]. Анна заявляє про себе, виказуючи свій впертий характер та обираючи для зустрічі з королем лише ті сукні, які вона привезла зі своєї країни. Такий маніфест вказує на те, що героїня пишається своїм походженням і заявляє про нього відкрито, а також цей символ позначає невідступність і невіддільність Анни від Русі. Порівняння Анни із візантійською імператрицею пропагує образ її рідної країни як такої, що має тісні зв'язки з Візантією, а отже, є такою ж розвиненою культурно і духовно державою. Сама Анна прагне зберегти свій образ київської князівни, а також показати світу і Генріху зокрема, що її походження має значення і несе культурний зміст. Анна не відступає від свого вибору навіть згодом. *"Une nouvelle fois, elle refusa de porter une des robes offertes par Henri, préférant celles de son père. Elle en choisit une assortie à la teinte de ses yeux, à l'encolure et aux manches soulignées de larges rubans tissés d'or, ainsi qu'un court manteau blanc peint de scènes champêtres. Ses pieds étaient chaussés de bottes de cuir doré, son front surmonté d'une haute couronne incrustée d'émeraudes, à laquelle étaient attachés des rangs de perles et de pierreries"* [219, с. 85]. Відмова одягати сукню, подаровану королем, може сприйматись при дворі як акт неповаги до монарха. Ця дія вказує на неприйняття Анною нових культурних кодів та бажання залишити те, що вона привезла із рідної землі, одягати сукню, подаровану батьком. Авторка не розповідає про побут французів так багато, як робить це про русинів. Така зацікавленість і детальність описів свідчить про глибоке дослідження історичної теми, а також про екзотичність походження Анни. Французькі побут, одяг, прикраси Режін Дефорж згадує зазвичай у порівнянні із руськими, вказуючи наскільки французька культура та побут були бідніші за руські. Тому акт неприйняття одягу Анною від Генріха може підтримувати загальний тон авторки у творі, але водночас, цей акт свідчить про важливість для Анни її руської національної ідентичності. Вона не хоче відпускати її і змінюватись, застається вірною донькою свого батька та Русі. Відмова носити сукні, подаровані Генріхом, і вибір убрання від батька – це жест культурної вірності та символ опору асиміляції.

Одяг стає не просто прикрасою, а знаком належності до руського світу, способом зберегти духовну спадкоємність серед чужої культури.

Опис деталей (колір, вишиті рукави, золота тасьма, білий плащ, корона, інкрустована смарагдами та перлами) творить образ Анни як живого втілення величі й гармонії Русі. Золото і смарагди є знаками сили та мудрості, а білий плащ символізує чистоту і шляхетність.

Одяг виступає головним елементом декору, який будує образ Анни в сцені шлюбної ночі. *“elle n'était vêtue que d'une longue chemise de toile fine, presque transparente, resserrée aux hanches par une large ceinture dorée incrustée de pierreries de couleur”* [219, с. 92]. Ніжністю та витонченістю наповнений опис Анни в цій сцені. Вона постає беззахисною, але прекрасною. Тонка, майже прозора тканина її сорочки позначає інтимність, а золотий пасок, інкрустований дорогоцінним камінням, є черговим нагадуванням статусу Анни.

Важливим елементом декору є також архітектура. Авторка наголошує на красі і величності Софії Київської на початку твору, а саме сприйняття Анни цієї будівлі подає пізніше, у порівнянні. *“Rien ici ne rappelait la splendeur de Sainte-Sophie. La Vierge qui l'accueillit au-dessus de l'autel avait un air rébarbatif, bien éloigné de la fière douceur de celle de la cathédrale de Kiev; ici, peu d'or, peu d'ornements précieux, mais des fresques naïves violemment colorées”* [219, с. 79]. Порівняння розкриває тему розчарування Анни. Це порівняння слугує маркером розрізнення між “своїм” та “чужим”. Софія Київська, велична архітектурна пам'ятка, презентує багатство, культурне піднесення – виступає “своїм” для Анни, а церква у Франції репрезентує наївність, холодність, не до смаку підібрані кольори – відторгнення та “чуже” для Анни. Відсутність золота і орнаментів засвідчує бідність як буквально (саме тому авторка згадує золото у цьому описі), так і духовно.

Для Анни складно було звикати до нового побуту, позбавленого того комфорту, який був у неї вдома. *“Elle était lasse de ces festins, de ces fêtes que l'on se sentait obligé de lui offrir à chaque halte dans chacun des châteaux où ils avaient fait étape. Elle qui n'aimait rien tant que rire, chanter, danser ou chasser, éprouvait parmi*

ces Français moqueurs et querelleurs un ennui” [219, с. 102]. Авторка викриває всі вади французького суспільства: вони люблять насміхатись з інших, сварливі і лицемірні. З точки зору героїні, це ознаки “чужого”. Вона відчуває нещирість французів і нудьгує під час їхніх сварок. Рівень французької культури авторка змальовує з викривальною метою: хоча Анну нібито радо зустрічали в кожному палаці, вона відчувала лицемірність своїх нових співвітчизників. Попри всі негативні моменти, Анна має обов’язок. Тож їй доведеться змиритись з усім і звикати до нового укладу життя. “...*il est le temps pour Anne de s'habituer à ce nouveau décor qu'elle trouvait triste et sévère*” [219, с. 103]. Сумними і суворими Анна вважала холодні кам’яні замки, де неможливо було зігрітись.

Комфорт життя і побуту є однією з ознак розвитку суспільства. Чим більше розвинене суспільство, тим більше комфортно воно житиме. Саме тому Анні довелося звикати до суворох умов французького придворного життя після комфортного життя у столиці Русі. До речі, французьку столицю королева також не полюбила. “*On n'alla qu'une fois à Paris, que la reine n'aimait guère, trouvant la ville sale et bruyante, et les Parisiens des gens insolents et mal-propres*” [219, с. 229]. Шумне та брудне місто не сподобалось королеві, а його жителі здались Анні невихованими нечупарами. Цікаво, що авторка не вкладає за описами цих сцен і французів того часу вивіщення Анни. Королева не гордує, але культурний рівень, до якого вона звикла в Русі, тут став відчутно нижчим. Читач не переймається погордою Анни, а навпаки співчуває їй у цій ситуації. Якщо ж порівнювати Париж та Київ, то обидва міста занадто далеко одне від одного у творі. Києву авторка присвячує декілька розділів на початку роману, щоб читач міг уявити собі незвідану далеку Русь. Можливо, це зумовлене саме віддаленістю Русі від Франції, проте загальний тон описів все ж вказує на те, що авторка симпатизує Русі більше, ніж Франції. Звісно, не варто опускати історичний правдивий контекст: Франція була набагато меншою, біднішою країною, культурні та освітні здобутки були мінімальними, якщо порівнювати її з Руссю.

Зв’язок з Руссю через одяг проявляється також під час зустрічі Анни з Єлизаветою. “...*robe de lourd velours bleu aux manches ornées de broderies et de*

fourrures, à demi recouverte par un somptueux manteau de renard qui ressemblait si fort au sien...” [219, с. 241]. Вишуканість вбрання розповідає Анні про спорідненість із жінкою задовго до того, як вона бачить обличчя. Осмислення приналежності до спільного виходить із елементів декору – одягу. Анна відразу помічає схожість, що свідчить про її обізнаність та належну увагу, яку вона приділяє шатам. Водночас авторка підкреслено наголошує на вишуканому вбранні гостей, на деталях, що свідчать про багатство та смак. Анна відразу впізнає образ Русі, щось рідне у вбранні гості і усвідомлення, що перед нею стоїть її сестра, приходить лише пізніше. Але це первинне порівняння, усвідомлення спільності яскраво маркує гостю як частину “свого” для Анни.

Отже, одяг Анни є місцем її самовираження, вона береже цю приналежність до світу Русі та плекає вміння філігранно підібрати собі образ, щоб мати вражаючий вигляд. Цей зв’язок із рідною землею через вбрання вона зберігає протягом усього роману Режін Дефорж.

Проте ідентичність Анни змінюється, набирає нових елементів, образ, відповідно, змінюється теж. Щоб підкреслити ці зміни, Режін Дефорж використовує в описах Анни важливе інше слово, що змінює її статус та значення – королева-мати. “...*la reine-mère, éblouissante dans une robe de brocart écarlate doublée de petit-gris, tout comme le manteau de drap de Bruges vert retenu sur l'épaule par une agrafe d'or, les gants et les bottes*” [219, с. 389]. Оскільки найважливішим призначенням Анни було народження спадкоємців, вона виконує цей обов’язок, і декоративні елементи теж визначають важливість цієї еволюції. В декорі образу відбувається естетична й символічна кристалізація її нового статусу. Якщо раніше вбрання Анни відображало зв’язок із батьківською землею (через національні мотиви, ручну вишивку), то тепер воно репрезентує владу, ритуальність і державну функцію. Ознаками цієї влади виступають брокарт та хутро білок – це символи монархічної влади та багатства; “*drap de Bruges*” вказують на приналежність Анни вже до європейської культури. Червоний колір (*écarlate*) виступає символом енергії, сили, гідності й материнського захисту, а також є християнським символом любові й жертвності. Це перехід від юної нареченої до зрілої жінки та матері, яка

уособлює моральний і династичний центр королівства. Анна не втратила навичок підбирати для себе найкращий одяг, але інкрустувала в нього французькі та європейські елементи.

Інший приклад королеви-матері свідчить про тісний зв'язок Анни із рідною землею. *“La reine-mère portait une robe venue de Byzance, blanche aux lourdes broderies d'or”* [219, с. 402]. Перед від'їздом до Русі, наприкінці свого життєвого шляху, Анна повертається до витоків власної ідентичності. Візантійська сукня символізує як зв'язок з Руссю, так і урочистість моменту. Знову одяг героїні визначає її внутрішній стан. Саморефлексія героїні в декорі завжди повертає її до виховання і життя у Русі. Усвідомлюючи це наприкінці твору, Анна звертається як до самоідентифікації, так і до декораційних елементів, які їй були завжди неблизькі. Навіть проживши у Франції своє свідоме життя, героїня ніколи не забувала про те, де вона виросла і як її виховували. *“La France est un beau pays, mais je m'y suis toujours sentie à l'étroit... Comment te dire? Elle manque de ciel... C'est cela: 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!”* [219, с. 402]. Опис маленьких і темних французькі замків не порівнюються із тією свободою і розмахом, у яких Анна зростала. Елементом “свого” виступає ця свобода і простір, яких Анні завжди бракувало у Франції, а “чужим” визначається закритість, темнота і холод – символи французького придворного життя королеви. У цьому порівняння символічним є кожне слово. Анна не була щасливою у Франції, вона сумувала за Руссю: як за звичайними елементами побуту, так і за духовною свободою і волею. Повертаючись додому наприкінці роману Режін Дефорж, Анна наказує одягнути її в найкраще вбрання, адже має з'явитись на рідній землі гідно. Це повернення до витоків було важливими для Анни, і ця значимість виявляється також у її одязі. *“...la reine demanda à être revêtue de ses plus beaux atours et de tous ses bijoux. Ainsi parée, elle avait l'air d'une déesse”* [219, с. 409]. Порівняння урівнює її величність, красу та оздобу її одягу із богинею. Символізм цього моменту складно переоцінити. Анна покинула свій рідний дім молодою князівною, потім вона стала королевою,

овдовіла, одружилась вдруге, втратила другого чоловіка і тільки на схилі віку вирішила здійснити своє бажання – повернутись додому. Найкрасивіший одяг і прикраси засвідчують гармонійну цілісність Анни, виражають її щастя повернутись нарешті додому. Звісно, вона мала бути схожою на богиню, адже тільки так вона могла прибути до Русі – гідна дочка свого батька і своєї держави [182].

Жаклін Доксуа у своєму романі детально описує Київ тих часів, у його розквіті та багатогранності, подібно до Р. Дефорж. Проте у свої декораційні описи авторка вкладає більше релігійної суті, що загалом притаманне її стилю письма. *“Anne admire de tous ses yeux ce paysage que le soleil rend magique, dans lequel se superposent la splendeur de la nature créée par Dieu et la beauté d'une capitale où la main de l'homme a poursuivi l'œuvre du Créateur”* [218, с. 73]. Зовнішня та внутрішня *parure* поєднуються в цьому уривку, щоб створити в очах Анни любов до декоративних елементів її рідної землі. Авторка описує декор Києва, який є гармонійним поєднанням краси природної, тобто того, що створив Бог, і краси людинотворчої. Анна віднаходить ідеал духовного світу у красі зовнішнього.

На противагу величі Києва авторка протиставляє збіднілих французів, які прибули просити руки Анни. Нагромадження опису убогості лише підкреслює велику різницю розвитку двох країн, різницю значень “свій” і “чужий”. *“Les Francs sont peu nombreux et chichement vêtus”, “Une escorte médiocre”, “Si piteux équipage”* [218, с. 114], *“ce petit royaume, qui lui semble minuscule, qu'on appelle rarement la France ou la Gaule, mais plus souvent le royaume des Francs, ce qui le rétrécit encore”* [218, с. 116]. Декор французів відіграє важливу роль у побудові образу самої Анни, адже буде контраст із її звичним оточенням, протиставляється декору Русі. Це помічається в кожному слові, наведеному у прикладі: невелика кількість почету є ознакою бідності країни, одяг дворян також промовисто збіднілий, посередній супровід, екіпаж, який викликає сором. Авторка незавуальовано вказує на різницю між Францією та Руссю. Семантична складова цих описів лише підтверджує змалілість французького двору та держави. Вжиті такі слова як *“minuscule”, “petit”, “rarement”, “rétrécit”*. Різницю між руським та

французьким народом авторка наводить також у найважливішій складовій свого роману – релігійній. “*À Kiev, on aurait dédié Notre-Dame à la sainte Sophie ou à la Dormition de la Mère de Dieu, que les Orientaux célèbrent avec faste, alors que les Francs fêtent son Assomption. Ces différentes manières de nommer caractérisent les sensibilités de deux mondes qui, tous les deux, célèbrent la Vierge, «plus vénérable que les séraphins et incontestablement plus glorieuse que les chérubins», qui porta dans son sein Celui que rien ne peut contenir*” [218, с. 201]. Релігійна ідентичність тут постає важливим фактором побудови ідентичності і визначення спільного між народами.

Релігійну ідентичність можна розглядати як складний поліфункціональний феномен, що відіграє важливу роль у процесі формування особистісної самосвідомості. Вона пов’язує індивіда з певними релігійними традиціями та спільнотами, об’єднаними спільною системою цінностей. Цей феномен, безперечно, лежить в основі як усталених, так і новітніх форм духовного та соціального самоусвідомлення, які визначають бачення людиною себе, свого місця в суспільстві й самого суспільного устрою [35, с. 125]. У наведеному прикладі авторка вперше об’єднує обидва народи, не протиставляє їх один одному, а вказує на спільне - почет і любов до Божої Матері. Єдиним відмінним є спосіб найменування. Цей символ єдності, що не відрізняється по суті, але по формі, слугує читачу нагадуванням про головне. Уривок також відображає різницю релігійно-культурних менталітетів між русинами (східнохристиянською традицією) і франками (західнохристиянською традицією). Обидва світи вшановують Богородицю, однак різниця у способі називання й осмислення свят виявляє глибинні відмінності в сприйнятті сакрального. У Києві храм могли б посвятити Святій Софії або Успінню Богородиці, що відповідає східній акцентуації на таємниці премудрості Божої й смиренному переході Марії у вічність. Для русинів характерне богословське споглядання, зосередження на духовній сутності й гармонії між небесним і земним. У Франції це ж свято називають інакше – *Assomption*, тобто Вознесіння Богородиці, що несе ідею тріумфу, піднесення, перемоги над смертю. Це втілює західну раціональну й динамічну чутливість, прославлення величі та сили віри. Різниця у декоруванні

церков теж мала значення і була помітною для Анни. *“C'est une perfection différente de ce qu'Anne a connu en Russie où l'on ne voit pas de si gracieuses colonnes ni de chapiteaux sculptés avec cette profusion de détails, mais une ferveur analogue se dégage des pierres érigées à la gloire du Créateur”* [218, с. 205]. Цікаво, що з точки зору релігійного декору авторка протиставляє простоту руського декору (гетерообраз) французькій вишуканості (автообраз) у храмах. Цей уривок передає зіткнення двох естетичних і духовних традицій крізь погляд Анни. Авторка протиставляє французьку архітектурну вишуканість (граційні колони, багатство декоративних деталей) і руську сакральну простоту, у якій немає надмірної орнаментальності, але відчутна щира духовна зосередженість. Для Анни це зіставлення стає способом усвідомити культурну відмінність без заперечення власного минулого: вона бачить у французьких храмах “іншу досконалість”, проте відчуває споріднену релігійну енергію *“une ferveur analogue”*. Тобто, форма змінюється, але сакральна сутність залишається спільною. Ця сцена змальовує момент інтеграції двох світів у свідомості Анни. Вона вчиться сприймати Францію не як протилежність Русі, а як інший шлях до тієї самої божественної істини, що поєднує обидві традиції. Побудувавши свою власну церкву, як це робили її предки, Анна роздумує, як можна її назвати. *“...elle aurait volontiers appelé son abbaye Sainte-Sophie, nom des plus belles églises de Russie et de la plus sainte et magnifique de toutes, à Constantinople, mais les Francs se seraient demandé qui était cette sainte”* [218, с. 256]. Тут теж відслідковуємо зіткнення двох культурних і релігійних уявлень: східного (руського, візантійського) і західного (франкського). Анна Ярославна хотіла б назвати своє абатство Sainte-Sophie, що для неї не просто ім'я, а символ духовної традиції Русі та Візантії. Софія (Премудрість Божа) - одне з центральних понять східного християнства, уособлення Божественного розуму, гармонії й світла. Саме тому найвеличніші храми Русі та Константинополя носять це ім'я. Однак у Франції така назва викликає нерозуміння: вони шукали б конкретну святу, тобто персоналізовану постать, а не богословський символ. Анна згадує про ідеальну, найбільш красиву і величну церкву своєї рідної землі, проте різниця між світами занадто велика, тож світогляд французької королеви не

дозволяє їй назвати церкву так, як вона того бажала б. Тут присутня ідентичність французької королеви, яка піклується про свій народ, його розуміння й усвідомлення, а також підпорядковується правилам, які прийняла на новій батьківщині.

Інший спосіб взаємодії – це уявлення французів про русинів, що також відносить нас до декоративного обрамлення образу Анни. Французи уявляли представників Русі в романі Жаклін Доксуа таким чином: “...il y avait des Russes jaunes, avec un nez épaté et les yeux étirés vers les tempes et d'autres avec un œil au milieu du front. Toute la question était de savoir s'il s'agissait d'un œil unique ou d'un troisième” [218, с. 125]. Цей приклад цікавить нас із кількох сторін дослідження: тут і національний стереотип, і сприйняття “чужого”, і порівняння уявлень народів. Французькі уявлення про русинів свідчать про низький рівень розвитку та інтелекту серед люду, які здатні вірити в існування таких істот, якими описують представників іншої країни. Це ознаки первісного ладу – пояснювати незнане позаземними елементами. Тут же вбачаємо крайнощі в прийнятті “чужого”, воно постає монстром, страшним і незвіданим, що також свідчить про відсутність гнучкості до змін і нового. Всі ці ознаки глибоко закладені у свідомості французів і, порівнюючи їх із русинами, ми бачимо великий культурний та інтелектуальний розрив. З іншого боку, такі вірування французів підсилюють їхнє замилювання Анною: замість одноокого чи триокого монстра вони бачать ідеал краси та розуму, добру і чуйну божу дитину. Перед ними з'являється вродлива і гарно одягнена жінка, якою вмиг захоплюється кожен. “Anne, coiffée d'un diadème brodé de perles, voilée de soie et de lin par crainte du hâle, vêtue d'une robe de brocart” [218, с. 131]. Образ Анни наповнений ніжністю і символами: діадема з перлинами символізує статус і владу, а також юність і чистоту королеви, тендітність і вразливість підкреслюються шовком, який ховає шкіру Анну від сонця, брокартова сукня символізує достаток та розкіш. Кожен з елементів декору Анни переплітається із її духовними характеристиками.

Валентин Чемерис у своєму творі декораційні елементи зосереджує саме на змалюванні Русі та її культурних здобутків. Це природно, адже автор намагається

всіляко привернути увагу читача до позитивних рис автообразу, змальовуючи величність Русі. *“Як і всі діти Ярослава, Анничка теж зростала, оточена і захищена любов’ю батька, гарно вчилася, тож і не дивно, що вона (дівчата про таке й не мріяли в тодішній Європі!) здобула чудову, як на ті часи освіту, вироста гіркою та гарненькою, наче молода тополенька”* [191, с. 26]. Декоративними елементами образу Анни тут виступає любов і турбота батьків, добра освіта. Автор також розмежовує поняття освіти в контексті порівняння “свого” – Анна отримала добру освіту, та “чужого” – європейські жінки не мали такої можливості, тож не були освіченими. Автор загалом дещо скептично ставиться до європейців часів Анни Ярославни. Змальований ним гетерообраз дуже критичний, а автообраз ідеалізований. Проте в цьому уривку ми маємо різницю можливостей: Анна мала можливість отримати добру освіту і користалася з неї, а дівчата в тодішній Європі такої можливості не мали.

Одяг Анни в романі Валентина Чемериса відіграє важливу образотворчу роль. *“На ній...хутряна кругла шапочка. Зодягнена дівчина (ще ж дівчатко) в довгу візантійську сукню, оздоблену шитвом та дорогим камінням”* [191, с. 47]. Так описує автор образ Анни на фресці, яка збереглась на стінах Софії Київської. Хутряна шапочка засвідчує багатство, а довга візантійська сукня – зв’язок із Візантією, із високою культурою. Дорогоцінне ж каміння є символом заможності і багатства. Інший приклад вбрання автор подає читачу при зустрічі Анни із селянами. *“Вона була в дивній, без рукавів, синій сукні, а під ним – тонка сорочка з пишними довгими рукавами. Маленька кругла шапочка з хутряною облямівкою гарно сиділа на її гордій голівці. Все це виглядало багато і розкішно”* [191, с. 62]. бачимо, що хутряна шапочка виступає важливим атрибутом Анни в романі В.Чемериса. У цьому описі Анни підкреслено поєднання вишуканості, стриманої гордості й культурної самобутності. Її вбрання виражає східнослов’янську традицію одягу, де важлива не лише краса, а й символізм кольору та фактури. Синій колір – це шляхетність і духовна глибина. Дуже цікавим для аналізу декору образу Анни є її весільне вбрання [177]. *“Вже було готове весільне вбрання для нареченої – диво рукодільного мистецтва вишневого кольору, прикрашене*

зеленими ліліями – символом французьких королів, й оторочене білосніжними руськими горностаями, а також шовкові черевички, голубі, обсипані перлами, на ніжки нареченої...” [191, с. 64]. Вишневий колір сукні символізує життєву силу, любов і княжу гідність. Це колір влади – проміжний між червоним і пурпуровим, які традиційно асоціюються з монархічним статусом. Анна через своє вбрання входить у новий, королівський простір. Зелені лілії є елементами французької геральдики, символу династії Капетингів. Лілія, крім того, уособлює чистоту та благородство і стає символом нової королеви. Символ лілії ми простежуємо не лише в романі В. Чемериса, але й у Б.Можаровської, проте у творах французьких авторок цей символ не вирізняється. Білосніжні руські горностаї зберігають походження й пам’ять про Батьківщину. Вони вводять у французький контекст елемент північної пишноти, нагадуючи, що навіть у чужій країні Анна залишається донькою київських земель. Голубі шовкові черевички, обсипані перлами, довершують образ ніжності й шляхетності.

Щодо декору, у якому зростала Анна, автор описує його так. *“А які вечори відбувалися при дворі князя, на яких виступали поети, музиканти і неодмінно – розвесело-мудрі скоморохи! Анничка й зростала в тій культурній атмосфері держави, що була на той час наймогутнішою і найрозвиненішою у світі. Прискіпливо підібрані вчителі – кращі з кращих – навчали князівну грамоті, історії, іноземним мовам, співу, вчили правил етикету. Навіть малювати вчили!”* [191, с. 46]. Цей уривок формує образ інтелектуальної та культурно витонченої Анни, у якої ще з дитинства поєднуються державна велич Русі та естетична вихованість. Згадка про поетів, музикантів і скоморохів створює атмосферу життєрадісної та духовно багатой культури, у якій поєднуються високе й народне мистецтво. Це підкреслює відкритість київського двору, його толерантність до різних форм творчості: від елітарної до фольклорної. Анна формується в гуманістичному середовищі, де освіта має системний характер: *“грамота, історія, іноземні мови, спів, етикет, малювання”*. Такий спектр знань не лише окреслює її універсальну освіченість, а й демонструє високий рівень культури руської держави, який часто контрастує із західноєвропейським середньовіччям. Анна не

просто князівна, а інтелектуально сформована особистість, носійка високої культури, яка з дитинства виховується в атмосфері мистецтва й гармонії. Цей досвід стає важливою передумовою її подальшої адаптації у французькому дворі і формування образу королеви-гуманістки.

Автор також згадує про важливу етнографічну пам'ятку – скульптуру Анни в Санлісі. Вона створена в XVIII столітті, тобто є найстарішою статуєю, що увічніює королеву Анни [87]. Ця скульптура важлива саме через образ Анни та символізм, який вона виражає. *“В одній руці вона тримає скіпетр як ознаку королівської влади, в другій – мініатюрний собор Святого Вінсента, збудований нею. Це два символи її життя: влада і милосердя”* [191, с. 106]. Скіпетр – це традиційний символ монархічної влади, легітимності та відповідальності перед народом. У руках Анни він не є знаком сили чи домінування, а радше знаменує мудре правління й гідність.

Собор Святого Вінсента, збудований нею, уособлює її духовну і місійну сторону. Анна не лише королева, а й благодійниця, покровителька культури й віри. Разом ці два символи втілюють подвійну природу її історичної ролі: політичну (влада) і морально-релігійну (милосердя). Вони утверджують Анну не лише як королеву Франції, а як посередницю між культурами Русі та Франції.

Барбара Можаровська у своєму романі детально описує елементи декору Анни. Тут поєднуються зовнішня та внутрішня *parure*. Найперше, на що варто звернути увагу, – вбрання героїні. Детальний опис знаходимо у сцені першої зустрічі Ганни з французькими послами. *“На ній була сукня кольору старого червоного вина з пишними рукавами, стягнутими біля рук золотими мотузками. Поверх сукні – накидка, прикрашена найтоншою вишивкою золотом, на золотому ж тлі, але різних відтінків, досягнутих умілими вишивальницями за допомогою застосування різної товщини золотих ниток і різних технік стібка, від чого візерунки на тканині виглядали об'ємними і багатошаровими...Накидка була перехоплена на талії поясом з важких плетених золотих джгутів з кистями. По краях накидка була всипана перлами, що створювало враження великого намиста, відкриваючи тільки куточок сукні на грудях і довгу білу шию. На ногах – парчові*

туфельки, також оздоблені майстерним золотим шиттям” [121, с. 48]. Цей опис розкриває велич образу Анни Ярославни через детально прописаний декор її вбрання. Кожен елемент одягу працює не лише як атрибут зовнішньої краси (зовнішня *parure*), а як знакова система, що втілює її статус, характер і культурну ідентичність (внутрішня *parure*). Сукня “*кольору старого червоного вина*” втілює дозрілу шляхетність, зрілу жіночність і королівську гідність. Такий колір можна трактувати як метафору духовної зрілості Анни, уже не юної князівни, а мудрої жінки, що усвідомлює своє місце в історії. Накидка, вишита золотом, символізує велич і сакральність влади. Золото тут виступає не лише атрибутом багатства, а й знаком божественного світла. Анна є носійкою цього світла. Використання різних відтінків золота і технік шиття створює враження руху, багатовимірності, що можна інтерпретувати як відбиття багатозарової і всерозвинутої особистості героїні. Перли по краях золотого поясу розповідають про жіночність, чистоту й шляхетність. Взуття завершує образ витонченістю: навіть у дрібницях вона демонструє досконалість і врівноваженість смаку. Анна є втіленням естетики влади, духовної чистоти й культурного синтезу.

Одяг Анни на вінчанні теж детально описується авторкою, проте основним носієм сенсу виступає ікона. “*На ній була розшита золотом, весільна парчева сукня кольору старої слонової кістки. Голова увінчана короною Принцеси, привезеною з Києва*” [121, с. 114]. У цьому прикладі авторка підкреслює монархічні атрибути образу Ганни: сукня кольору слонової кістки символізує вишуканість і світло, яке Ганна принесе новому народу. А головний атрибут образу Ганни – корона Принцеси – свідчить про її походження. Київська князівна була справжньою принцесою за монархічним устроєм французів. Велич образу підкреслює навіть написання слово “*Принцеса*” з великої літери. Кожен елемент декору Ганни свідчить про її величність, вишуканість, статусність. “*Великі сапфіри на шиї та у вухах у своїх численних гранях відсвічувалися променями від безлічі свічок, граючи блакитними відблисками на білосніжній шкірі і відтіняючи очі. Довгі та широкі рукави сукні приховували руки, в яких Ганна тримала образ Божої Матері. Її дитяча ікона, подарована батьками на хрещення, завжди була з нею*”

[121, с. 115]. Авторка наголошує на дорожчості каменів, що прикрашають Ганну. Сапфіри є символом влади та величі, мають монархічне значення, а тут вони символізують світло, яким переливаються, створюють в уяві читача світлий образ королеви. Дитяча ікона, яку подарували їй батьки, є спогадом і частиною релігійної ідентичності. Анна усвідомлює важливість і урочистість події, тож, за таких обставин, обирає тримати при собі найцінніше, що пов'язує її з Руссю – ікону. Це елемент безпеки, підтвердження важливості походження Анни та її релігійності [180].

Також до елементів декору образу Ганни відносимо її туалет у Французькій державі, який детально описує авторка у своєму романі. *“Готова спальня та будуар майбутньої королеви. Готові вбрання та пахощі, навчені три нові покоївки – для купання, для догляду за волоссям та тілом, а також для утримання гардеробу королеви в повному порядку”* [121, с. 90]. На відміну від романів французьких письменниць, де детальніше описується руський побут, авторка береться описувати декор життя французької знаті. Це зумовлено зокрема тим, що українському читачу, для якого призначена ця книга, цікавіше буде дізнатись про далеку Францію і гетерообраз у романі. У романах Жаклін Доксуа та Режін Дефорж багатство і різноманіття туалету Анни змальовується переважно в контексті Русі, а французька традиція у цьому контексті не згадується зовсім. Наведений приклад свідчить про важливість Ганни для короля, про високий ступінь підготовки і його намагання створити для Ганни найкращі умови. Цей опис також описує багатство і розвиток Французької держави через слуг та побут. Ганна матиме трьох служниць, кожна з яких відповідатиме за своє завдання.

У романі Б. Можаровської віднаходимо багато символів, які відносимо до внутрішньої *parure*. До прикладу, авторка надає великого значення снам героїні. Оніричний вимір у книзі допомагає пояснити і розмалювати образ Анни для читача. Художній сон виступає семіотичною формою реалізації авторського задуму. Його функція полягає не стільки у відтворенні фантазій чи довільних видінь автора, скільки в передаванні прихованого, закодованого змісту, який читач має самостійно розпізнати й інтерпретувати відповідно до власного досвіду та

світогляду. Через символіку сновидінь персонажів письменник виражає власні ідеї й спрямовує увагу читача на певні смислові центри твору. Введення сну в художній текст надає оповіді додаткової композиційної цілісності та стильової витонченості, збагачуючи її підтекстом і багатозначністю [193, с. 146].

У літературі прийом використання сновидінь є поширеним. Вперше термін “оніричний простір” вводить французький філософ та дослідник психології художньої творчості Г. Башляр у роботі “Повітря і сновидіння” як місце руху уяви [208, с. 42]. Оніричний простір у літературі має різноманітні форми вираження: божевілья чи сон, марення чи гіпнотичний транс, візіонерські образи чи сомнамбулічні мандрівки. Такий оніричний простір здатен зазнавати ущільнення або мінімізації, що дозволяє створити зменшений, але насичений містичний топос, у якому зосереджені його характерні ознаки та символічна глибина [Бовсунівська 18]. Текст сновидіння, займаючи своє місце в лінійній чи нелінійній структурі твору, постає як “текст у тексті”, тобто окремий оніричний вимір художнього світу. Він часто оформлюється як вставна конструкція або самостійний розділ, що має власне смислове навантаження. Оніричний текст подвійно умовний: це водночас видиме уявне персонажа і словесне уявне автора. Попри цю подвійність, сон органічно входить у фактографію твору, стаючи частиною як внутрішньої реальності персонажа, так і художньої структури тексту [13, с. 20]. Сон може бути способом розв’язання складного, заплутаного, фантастичного сюжету, розгадка таємниці [95, с. 122].

Барбара Можаровська у своєму романі використовує оніричний простір на самому початку, вводить читача в роман зі сновидіння Ганни. Такий художній прийом інтригує і зацікавлює реципієнта з першої сторінки. Сон Ганни наповнений її страхами та соромом: *“Ганна, побачивши таку кількість голодних псів, злякалася, завмерши на порозі зали. Пережита в дитинстві травма та переляк та і залишилися у ній”* [121, с. 3]. Тут авторка інтимізує знайомство з героїнею, виказуючи її страх, про який вона ніколи нікому не казала. Читача провокує страх Ганни, і він співчуває їй. Авторка продовжує розповідати сон героїні, яка опинилась в небезпеці, і тут з’являється інша таємнича постать.

“Раптом шум за столом припинився і Ганна з жахом зрозуміла, що її помітили. Собаки одразу кинулися до неї, обнюхуючи. Завмерши, щоб не спровокувати зграю на на-пад, вона з благанням подивилася на головного, за столом. Та й усі довкола мовчали і чекали на його реакцію. Але Ганна бічним зором помітила чийсь погляд... він тягнув її, мерехтів буриштиново-золотистим світлом, він не давав їй зосередитися на головному персонажі і попросити у нього допомоги. Вона нічого не бачила, окрім цих магичних очей” [121, с. 4]. Авторка дає підказку читачу на самому початку твору: Ганна буде у небезпеці і їй треба буде просити у когось допомоги. Образ головного за столом – це образ короля, її майбутнього чоловіка. Проте дівчина не просить у нього допомоги, бо її приваблює інша постать, від якої вона не може відірвати погляду. Ця постать виявиться графом Раулем. У сновидінні Ганні загрожує небезпека, вона боїться собак, проте ніхто не поспішає їй допомагати. Цей елемент символізує її самостійність у майбутньому. Проте собаки на Анну тут не нападають. Образ собак у сновидінні є образом французького дворянства, яке намагається підставити Анну, звести на неї наклеп. У цих темних декораціях Анна розкриває свою вразливість, але водночас сон пророкує їй кохання – очі, від яких вона не може відвести погляду. Цей сон Ганна згадує згодом, аби побороти свої страхи. Вона розтлумачує його, коли приїжджає в будинок для полювання і сама береться реорганізувати простір, а на самій вечері бачить себе поруч із королем, у залі панує приємна і тепла атмосфера, а собак більше не пускають до покоїв. Ця перемога над собою є важливим елементом становлення королеви, вона показує, що Анна вміє впоратись із труднощами та вирішити всі проблеми, які колись її лякали.

Інший оніричний вимір постає пророчим і добрим знаком для королеви. *“Ось величезний синій метелик надзвичайної краси сів на квітучий кущ і Ганна накрила його сачком...Обережно підійшовши до сачка і повільно піднімаючи його, щоб метелик не вирвався на волю, Ганна з подивом помітила, що сам сачок раптом став набагато більший за розміром і під ним виявився зовсім не метелик, а прекрасний малюк із синіми очима - товстенький, у світлих кучерях і складочках”* [121, с. 136]. Ганна напроорокувала сама собі сина, який народився і

став спадкоємцем французького трону. На відміну від темного простору, страху і небезпеки із попереднього сну, цей виявився світлим, щасливим і повним приємних емоцій. Переважання синього кольору тут свідчить про гендер дитини та приналежність до монархічного роду, статусність майбутнього спадкоємця.

Іншим елементом декору, що часто з'являється в історичному романі є образ-символ – лілія. Уперше цей декоративний елемент зустрічаємо, коли граф бачить дівчину, якої ще не знає, на березі річки. Він називає цей образ *“золотоволоса фея з квіткою лілії”* [121, с. 35]. Згодом граф згадує, що *“квітка лілії - це знак...короля, у гербі якого білі лілії на синьому із золотом, тлі”* [121, с. 35]. Авторка відразу ж відкриває символізм цієї квітки – вона символізує королівську владу, королівську чистоту і величність. Ганна використала цю квітку, щоб прикрасити своє волосся під час купання, проте цей символ граф розгледів і запам'ятав. Авторка вже споріднює Ганну із її майбутньою долею. Квітка лілії тут символізує корону королеви, яку вона отримає в майбутньому.

Цю ж квітку ми бачимо в декорі французького палацу, коли Анна вперше приїжджає туди. *“Білі живі лілії - символ королівської влади - випромінювали п'янки пахощі”* [121, с. 114].

З лілією порівнює король Ганну. *“Ти свіжа і прекрасна, як вранішня лілія”* [121, с. 265]. Ганна вже стала тут королевою, тож лілія є її символом, зокрема, як представниці королівської сім'ї. У це порівняння Генріх вкладає свою любов і захоплення до дружини. Для короля головною є його держава, тож порівнюючи головний символ королівської влади із дружиною, він уніфікує дві найважливіші для нього речі. Якщо звернути увагу на обкладинку роману Барбари Можаровської, там побачимо Ганну, яка в правиці тримає символ її влади і статусу – велику білу лілію. Цей символ пов'язує її, у першу чергу, із королівським престолом, але також засвідчує перше захоплення графа Ганною на річці. Тож символ лілії в романі слугує постійним нагадування статусу, краси та почуттів у цій історії.

Отже, етнографічна складова образу Анни Ярославни в романах є одним із основних елементів. Декор героїні передається через зовнішню та внутрішню

parure. До зовнішньої відносимо одяг, туалет, архітектурні елементи, пов'язані зі героїнею, а також умови побуту, в яких героїня зростала та жила. Якщо розглядати зовнішню *parure* в романі Режін Дефорж, авторка концентрується на багатстві та вишуканості одягу Анни. Декор у романі Режін Дефорж постає ключовим засобом творення образу Анни Ярославни, через який авторка розкриває її тілесно-чуттєву гармонію, культурну ідентичність та духовну цілісність. Елементи одягу й оздоблення віддзеркалюють зіткнення двох світів: пишного, теплого й духовно насиченого руського простору (“свого”) та холодного, шумного, бідного французького середовища (“чужого”). Вбрання з Русі не лише виражає шляхетність, гідність, внутрішню силу та впевненість, а й символізує пам'ять про рідну землю. Французький декор, навпаки, увиразнює відчуження та культурну дистанцію, що героїня переживає в новому середовищі.

Жаклін Доксуа фокусується на релігійній ідентичності героїні, яка проявляється в декоративних елементах та позначає спільність французів та русинів. Авторка наголошує на вбогості франків, у порівнянні із багатством та освіченістю русинів. Також наводить типовий приклад гротескного національного стереотипу французів про русинів.

Валентин Чемерис наголошує на величності Анни через її вбрання. Головний символ достатку в романі - хутряна шапка, яка згадується кілька разів. Важливим етнографічним елементом автор вважає скульптуру, яка виступає символом пам'яті і величі королеви Анни.

Барбара Можаровська описує французький побут біднішим за руський, але у творі він найбільш багатий і приємний, якщо порівнювати з іншими творами. Авторка використовує оніричний вимір твору для підкріплення образу Анни, а також подолання її страхів у романі. Головний декоративний символ – квітка лілії, з якою авторка ототожнює героїню на сторінках роману.

Узагальнюючи результати аналізу тілесності, портретної характеристики та декоративного виміру образу Анни Ярославни в інтерпретації різних авторів, можна ствердити, що тілесні мікротопоси, портретні характеристики і

етнографічні елементи утворюють єдину семіотичну систему, через яку вибудовується цілісна ідентичність героїні.

Тілесність постає основним засобом самопізнання й самоусвідомлення Анни. Вона виявляє її шлях від залежності до суб'єктності, від тілесного болю до духовного прозріння. Тіло стає медіатором між внутрішнім і зовнішнім світом, відображаючи досвід страждання, любові, втрати й відродження. Саме через тілесність героїня формує власну духовну стійкість і неповторну індивідуальність.

Портретна характеристика розкриває діалектику зовнішнього та внутрішнього. У французьких романах (Р. Дефорж, Ж. Доксуа) краса Анни – це не лише естетичний феномен, а знак сили, мудрості та внутрішньої гідності, тоді як в українських інтерпретаціях (В. Чемерис, Б. Можаровська) тілесна досконалість і гармонія героїні мають етичне й символічне наповнення, відображаючи її доброту, милосердя та духовне світло. Отже, у всіх варіантах образу зовнішність Анни є дзеркалом її душевного світу.

Етнографічний простір у творах є не просто художньою деталлю, а символічним продовженням тілесності та вираженням культурної пам'яті. Через вбрання, прикраси, кольори та матеріали автори протиставляють “своє” і “чуже”, відтворюючи культурну дихотомію Русі та Франції. У Режін Дефорж декор виражає тілесно-чуттєву гармонію й культурну самосвідомість Анни; у Жаклін Доксуа - релігійну ідентичність; у Валентина Чемериса - велич і розкіш як ознаки гідності й пам'яті; у Барбари Можаровської - м'якість, тепло та оніричну глибину, що підкреслює внутрішній спокій героїні.

Отже, Анна Ярославна у французькому та українському літературному дискурсах постає як гармонійна єдність тілесного, духовного та культурного. Через поєднання тілесності, портрету та декору формується образ жінки, що втілює синтез Русі та Франції, стає мостом між культурами, символом жіночої сили, розуму, гідності й краси.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні здійснено комплексний аналіз інтерпретації образу Анни Ярославни в сучасних французькій та українській літературах, що дало змогу виявити особливості його формування в контексті національної ідентичності та імагологічних механізмів конструювання культурних образів. Виконання поставлених завдань дозволило дійти таких узагальнень:

1. Теоретико-методологічний аналіз імагологічної інтерпретації образу Анни Ярославни дав можливість підсумувати, що в літературознавчому дискурсі інтерпретація розглядається як складний герменевтичний процес. На основі класичних підходів Ф. Шлеєрмахера, філософських концепцій Г.-Г. Гадамера та інтенціонального методу К. Гірца, інтерпретація образу Анни Ярославни здійснена крізь призму імагології. Це дозволило не лише розкрити специфіку сприйняття “чужого” та особливості змалювання “свого”, а й реалізувати раціональну модель інтерпретації, живого діалогу між читачем і текстом. З метою внутрішньої диференціації терміну “образ” та поглиблення аналізу його структури, у роботу впроваджено категорії Ж.-М. Мура “імагеми” та “імаготеми”, а також “імаготип” М. Фішера. Імагема трактується як базова, найменша одиниця імагообразу, що виступає ключовим структурним компонентом імаготеми, значно ширшого поняття. Імаготип є шаблонним образом певної спільноти, що відповідає стереотипу. Такий підхід дозволив розкласти складну художню рецепцію Анни Ярославни на елементарні смислові одиниці та простежити їхню еволюцію в національних контекстах України та Франції. Це дало можливість розглянути постать князівни не як статичний історичний факт, а як результат інтенціональної взаємодії (за К. Гірцом), що розширює інтерпретаційний горизонт та впливає на процес особистісного становлення реципієнта. Поєднання антропологічного методу зі структурно-імагологічним інструментарієм забезпечило реалізацію раціональної моделі “живого діалогу”, у якому висвітлюється специфіка сприйняття “чужого” крізь призму суб’єктивного досвіду читача.

2. Концепт дихотомії “свій”/“чужий” розглянуто через культурологічний, соціально-психологічний, антропологічний, психоаналітичний, феноменологічний та імагологічний підходи. Протиставлення “свій/чужий” виявилось ключовим для осмислення постаті Анни Ярославни, оскільки її образ у сучасних художніх нарративах не лише віддзеркалює уявлення про Русь чи Францію, а й відображає специфіку самообразу цих культур відповідно. Визначено, що дихотомія є засадничим механізмом міжкультурної комунікації. Образ героїні в художніх нарративах стає майданчиком для активної комунікативної взаємодії, де репрезентація Іншого є нерозривною з процесом національного самопізнання: французький “гетерообраз” Анни та український “автообраз” взаємно доповнюють один одного, формуючи цілісне уявлення про спільне європейське коріння. Встановлено, що національні стереотипи в цьому процесі відіграють роль інструментів “перекладу” культурних кодів, які полегшують сприйняття чужої ідентичності, проте водночас містять загрозу ідеологізації та спрощення. Таким чином, міжкультурна комунікація через призму імагології дозволяє розглядати образ Анни не як статичний об’єкт спостереження, а як динамічний суб’єкт міжцивілізаційного обміну, що сприяє подоланню бар’єрів інакшості та конструюванню оновленої колективної пам’яті. Виявлено, що імаготипи, відіграючи провідну роль у моделюванні образу Іншого, є засобами конструювання колективної пам’яті, але водночас здатні спричинити спрощення та ідеологізацію історичної постаті, як це відбувається з образом Анни у французьких романах. Провідним для розрізнення “свій/чужий” є аксіологічний підхід, бо ціннісні орієнтири визначають героїню у творах найбільш яскраво. Доведено, що сучасна імагологія тяжіє до розгляду не лише образу “чужого” чи Іншого, як основного чинника для дослідження, а й визначає цей елемент обов’язковим складником “свого”. Саме тому концепція дихотомії включає два концепти. А сам образ Анни Ярославни будується на межі, ідентичність героїні є межовою. Отже, формування “свого” завжди залежить від “чужого”.

3. Аналіз історичних джерел у зіставленні з художніми текстами дав змогу встановити фактологічну основу літературного образу Анни Ярославни та

з'ясувати специфіку його трансформації. Історичні параметри – походження, хронологія життєвого шляху, шлюбний статус, монархічні обов'язки – є фундаментом, на який спираються і французькі, і українські автори, однак художня інтерпретація цих даних змінюється відповідно до авторської інтенції, національного контексту та ідентифікаційних потреб суспільства. Французькі автори Р. Дефорж та Ж. Доксуа наголошують на екзотичності героїні, особливу увагу звертають на такі риси, як освіченість, вихованість, релігійність, емансипованість, милосердність, естетичний смак та інші, що демонструють її “несхожість”, як ознаку нескореності усталеному ладу французького суспільства. Нечисленні історичні дані виступають лише каркасом для сучасних ідеологем. Французька література наголошує на убогості та обмеженості Французького королівства та на вишуканості, багатстві та освіченості Русі.

4. На основі порівняльно-типологічного методу простежено риси Анни Ярославни як традиційного образу історичного походження. Аналіз історичних джерел дав можливість виокремити факти історичного походження та визначити авторську своєрідність у їх інтерпретації. Тракткування образу як імаготеми досліджено на рівні комплексу імагем, зокрема, історична постать у художніх творах доповнюється імажинарною інтерпретацією. Французькі та українські автори успішно застосовують фольклорні, легендарні, міфологічні елементи для розширення ідейно-естетичного потенціалу образу.

У роботі імагологічна інтерпретація сфокусована на виявленні багатовекторної ідентичності образу Анни Ярославни, що реалізується через складне переплетення історичного контексту, національної приналежності та індивідуальної самоідентифікації. Встановлено, що ідентичність героїні не є статичною, а постає як динамічний процес. Історичний контекст формує такі складові ідентичності героїні, як київська князівна та французька королева. Доведено, що національна ідентичність Анни в романах формується через зовнішні фактори, які виступають об'єктивними детермінантами образу, до яких відносимо: географічні топоси (дихотомія “Русь/Франція” функціонує як просторовий код, де рідний простір наділяється сакральними й теплими

конотаціями, а чужий – виступає викликом, що потребує адаптації); культурні артефакти та традиції (залучення фольклорних елементів: Мора, русалка, віли, річкові феї); лінгвальний код (мова є семіотичним маркером національної спорідненості, що легітимізує високий культурний статус героїні, її прагнення передати цю частину власної ідентичності дітям у романі Р. Дефорж, підпис кирилицею у французьких документах).

Встановлено, що найбільшою проблемою репрезентації постаті Анни Ярославни є системна русифікація її образу, що спостерігається переважно у французькому літературному та культурному дискурсах. Доведено, що це явище є наслідком тривалої імперської апропріації руської спадщини, яка закріпилася у західній свідомості через російські пропагандистські наративи. Використання анахронічного найменування “Anne de Russie” замість історично коректного “Anne de Kyiv” у французьких текстах є не просто номінативною помилкою, а маркером ідентифікаційної підміни, що позбавляє образ його автентичного національного коріння. Виявлено, що для французької рецепції (гетерообразу) домінують мотиви екзотизації, сакралізації жіночої краси та ідеалізації “руської королеви”.

В українському дискурсі (автообраз) образ Анни виконує компенсаторну функцію, спрямовану на легітимізацію європейського вектора розвитку України. Переважання наративів героїзації та моральної еталонності свідчить про прагнення авторів віднайти в постаті князівни еталон національного характеру, а саме: поєднання духовної стійкості, інтелектуальної переваги та нерозривної ментальної спорідненості з Батьківщиною.

Небезпека цих стереотипів полягає в потенційному витісненні історичної особистості символічним конструктором, що може деформувати колективну пам'ять і культурне самосприйняття. Особливо деструктивним проявом такої деформації визначено стратегію русифікації образу, яка через механізми імперської апропріації прагне штучно інтегрувати київську князівну в російський історичний та культурний наратив.

5. Французькі романи тяжіють до зображення Анни як символу духовної та інтелектуальної сили, яка інтегрується в новий культурний простір, тоді як

українські автори наголошують на нерозривному зв'язку героїні з рідною землею та її ролі у презентації Русі в європейському контексті доби Середньовіччя та сучасності. На відміну від зовнішніх маркерів, на які героїня не має впливу, самоідентифікація розглядається як її свідомий інтелектуальний вибір. Це внутрішній вектор ідентичності, що проявляється через суб'єктність Анни, її духовну автономію та здатність зберігати власну культурну "самість" в умовах культурного середовища "чужого". Встановлено, що саме через самоідентифікацію Анна постає активною носійкою інтелектуального капіталу, яка здійснює реконфігурацію французького соціокультурного простору. Така інтерпретація образу Анни найбільш яскраво зустрічається у французьких романах. Українські ж автори наголошують на успішній адаптації героїні. Анна стала королевою Франції і зуміла подолати свої страхи, зокрема через зміну статусу (Б. Можаровська), а також цивілізаційно вплинула на французький королівський двір (В. Чемерис, Б. Можаровська). Визначено, що самоідентифікація героїні відбувається у французьких романах через процеси, пов'язані із Руссю, натомість в українських романах – переважають французькі елементи усвідомлення героїнею себе в новому середовищі.

Таким чином, ідентичність Анни Ярославни в художній рецепції постає як синтетичний конструкт, де зовнішні маркери національного походження гармонізуються з внутрішніми стратегіями самоствердження, створюючи образ цілісної особистості, що належить одночасно до українського національного та загальноєвропейського культурного канону.

6. Аналіз поетикальних засобів у дослідженні є принципово важливим, оскільки саме на рівні художньої поетики відбувається конкретизація імагологічних смислів та моделей ідентичності. Компаративний аналіз компонентів художнього образу – тілесності, портретної характеристики – засвідчив, що вони утворюють єдину семіотичну систему і виконують функцію моделювання цілісної ідентичності героїні.

У цій системі кожна зовнішня риса функціонує як знак, що маркує соціокультурну та індивідуальну приналежність героїні. Доведено, що тілесність

Анни Ярославни в текстах сучасних авторів є полісемантичною: вона постає одночасно як еротична (вияв жіночої вітальності та привабливості – найбільш яскраво простежується в романі Р. Дефорж, “цілющості” – у романі В. Чемериса), сакральна (тіло як храм і вмістилище духовної сили, що часто підкреслюється у контексті її релігійності в романі Ж. Доксуа) та естетична (відповідність канонам краси, що символізує гармонію її внутрішнього світу – у романах Б. Можаровська, Ж. Доксуа, Р. Дефорж та В. Чемериса). Визначено, що тілесні мікротопоси найбільш явно присутні в романі Р. Дефорж. Авторка інтерпретує зв’язок героїні з тілом на найглибших рівнях самоусвідомлення. Визначено, що тілесність Анни Ярославни в аналізованих художніх наративах постає не лише як фізична оболонка свідомості, а як складний екзистенційний простір, де її соматичне буття перебуває в глибокій кореляції з процесами самоідентифікації. Саме тому антропологічний підхід є методологічним ключем до розуміння образу, дозволяючи інтерпретувати тіло героїні як динамічну систему, через яку вербалізується її внутрішній досвід.

Встановлено, що портрет у досліджуваних творах виходить за межі статичного опису зовнішності, перетворюючись на інструмент об’єктивації та духовної суб’єктності. Очі, погляд, постава та волосся Анни виражають внутрішню свободу героїні. У романі Ж. Доксуа виявлено найбільшу кількість поетикальних засобів змалювання зовнішності героїні, що природно пов’язуються з її внутрішнім світом: тендітність, сентиментальність, неперевершеність зовнішніх рис переносяться в духовний вимір образу. В. Чемерис більше уваги приділяє волоссю героїні як елементу, що маркує її русинкою. Р. Дефорж вкладає ідеалізацію зовнішності героїні в думки та слова інших героїв роману. Портрет слугує медіатором, через який реципієнт осягає внутрішні переживання персонажа – від тріумфу в момент коронації, переродження героїні з князівни в королеву, до глибокої ностальгії за Батьківщиною.

7. На основі аналізу етнографічного виміру в художніх текстах виявлено, що декоративні елементи образу Анни Ярославни є не лише фоновим доповненням, а й виступають потужним засобом імагологічного моделювання, що реалізується на двох взаємозалежних рівнях:

- зовнішній рівень *parure*: охоплює візуальні маркери ідентичності – одяг, туалет, ювелірні прикраси, а також архітектурні елементи простору. Встановлено, що деталізація вбрання (використання візантійського шовку, хутра, гаптування, мережива) слугує не лише для підкреслення високого соціального статусу, а й для семіотизації “руського світу” як простору високої естетичної та духовної культури. Водночас “*drap de Bruges*” засвідчують французьку ідентичність Анни. Архітектурні елементи (контраст між світлими, просторими палатами Києва та вогкими, темними замками тогочасної Франції) підсилюють відчуття цивілізаційного розриву. Елементи одягу й оздоблення стають візуальним втіленням зіткнення двох світів: пишного, гармонійного, “теплого” руського простору (“свого”) та холодного, хаотичного, брудного французького середовища (“чужого”);

- внутрішній рівень *parure* включає оніричний вимір (сни, видіння, марення) та систему символів. Через оніричний простір у романах відбувається повернення Анни до київських витоків. У романі Б. Можаровської оніричний вимір дуже важливий, бо він допомагає героїні пережити страхи дитинства та усвідомити її суб’єктність у новому середовищі, а також провіщає світле майбутнє королівства. Символічний елемент – квітка лілії – втілення монархічної частини ідентичності героїні та знак, що пророкує їй велике королівське майбутнє.

Отже, етнографічні елементи в сучасному літературному дискурсі про Анну Ярославну перетворюються на ціннісні маркери, де зовнішня декоративність є формою збереження ідентичності, а внутрішній оніризм – засобом духовного усвідомлення, що забезпечує поліфонічність та глибину художнього образу героїні.

8. Образ Анни Ярославни в сучасних французьких і українських літературах є поліфонійним і багаторівневим конструктом, у якому поєднуються історичні, національні та естетичні компоненти. Його інтерпретація визначається не лише історичними фактами, а й актуальними культурними запитамі суспільства, механізмами національної ідентифікації та імагологічними моделями репрезентації Іншого. Анна постає як образ, що переживає постійну

реконфігурацію – від історичної постаті до національного символу та міжкультурного архетипу. Результати дослідження підтверджують, що інтерпретація образу Анни Ярославни є важливим індикатором самоусвідомлення як української, так і французької культур, а також демонструють провідну роль літератури у формуванні та трансформації національних ідентичностей.

В українському літературному дискурсі образ Анни постає як доказ давньої приналежності України до європейської цивілізації. Автори акцентують на тому, що Анна – “своя”, роблячи її еталоном національного характеру, тобто ідеалізуючи та закріплюючи цей образ у літературі. Проте українські автори наголошують водночас на успішній адаптації Анни в новому суспільстві та на цивілізаційних змінах, які вона приносить із собою. У французькій літературі Анна – це “чужа” чи Інша, яка приносить світло культури та освіченості в суворе середньовічне середовище Франції. Це погляд на неї як на “чужу”, що стала рятувальною силою, і що не втратила руської національної ідентичності, проте стала успішною французькою королевою.

Безперечно, постать Анни Ярославни формує стале зацікавлення митців, їх прагнення осмислити її роль та вплив на розвиток світової історії та мистецтва, а тому виливається у багатшаровий образ, представлений по-різному в художніх творах у залежності від індивідуально-авторських інтенцій та стилю. Тому й критична інтерпретація цього образу не може бути вичерпною, а може продовжуватися під іншими кутами дослідження із застосуванням сучасного методологічного інструментарію, зокрема, й крізь призму гендерних студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алієва З. Архетипні риси ментальності в імагологічних літературознавчих студіях. *Філологічні науки*. 2012. Вип. 12. С. 52–60.
2. Алієва З. Образ «Я» / Інший як проблема імагології. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2013. № 13. С. 3–6.
3. Армен А. Еволюція статусу жінки в українському соціально-культурному просторі. *Схід*. 2010. № 7 (107). С. 130-135. URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/22420/29-Armen.pdf?sequence=1> (дата звернення 03.02.2024 р.)
4. Архипова Л. Рух до антропології через літературу. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX – XXI ст.)*. Київ: Пульсари, 2010. С. 32–53.
5. Бгабга Г. Націєрозповідність (передмова до книги «Нація і розповідь»). *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*: за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 559–561.
6. Бевз Т. Вплив глобалізації на утвердження національної ідентичності в умовах війни: виклики і загрози. *Українознавство*. № 3 (84). 2022. С. 8–26.
7. Беллер М. Сприйняття, образ, імагологія. Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ : ВД «Стилос», 2011. С. 376–381.
8. Бігун О. Імагологічні аспекти роману Елізабет Гілберт “Місто дівчат”. *Folium* №6, 2025. С. 9-15.
9. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії. Сучасні літературознавчі студії. Вип. I. Онірична парадигма світової літератури : Зб.наук. праць / Гол. ред. В. І. Фесенко. К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. С. 14–22.
10. Бовуар Сімона де. Друга стаття / пер. з франц. В 2 т. Том 2. Київ : Основи, 1995. 392

11. Богуславська К. П. Від "трьох братніх народів" до "повернення в європейську родину": постать Анни Ярославни в історичній політиці України. Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. 2019. Т. 2. С. 5-13.
12. Боднар М. Б. Етнопсихологія : навчальний посібник. Кременець : ВЦ КОГПІ, 2013. 288 с.
13. Бойко О. О. Оніричний дискурс як засіб створення фентезійного художнього світу (на матеріалі творів Макса Фрая і Дари Корній). *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки». Мовознавство*. 2018. № 10. С. 18–21.
14. Бондар К. В. Теоретико-методологічні підходи до розгляду феномену тілесності. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер.: Психологічні науки*, 2013. Т. 2, Вип. 10. С. 42–45.
15. Бохун Н. В. Методика лінгвістичного аналізу портретних описів. Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: зб. наук. праць /Київськ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. К. 2015. Вип. 27. С. 21-30.
16. Бохун Н. В. Мовно-стилістичні особливості створення портрета персонажа в іспанській художній літературі XIX-XX століть : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.02.05. Київ, 2007. 20 с.
17. Брик М. М. Вербалізація варіантів сприйняття образу Туреччини представниками російської та англійської лінгвокультур (на матеріалі романів письменників-білінгвів) : дис. ... канд. філ. наук : 10.02.17. Київ, 2020. 318 с.
18. Бровко О. Компаративні виміри художнього підтексту. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2018. № 12. С. 112-113.
19. Бровко О. Основи компаративістики: навч.-метод. посіб. Луганськ, 2012. 214 с.
20. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням. Київ: Дух і Літера, 2012. 272 с
21. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 430 с.

22. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*. 2007. № 3. С. 52–63.
23. Буйських Ю. Жіночі образи української міфології «Колись русалки по землі ходили». Харків : КСД, 2018. 320 с.
24. Бунзяк Я. Самоідентифікація як основний елемент ідентичності Анни Ярославни (на основі романів Жаклін Доксуа та Режін Дефорж). *Progressive research in the modern world. Proceedings of the 5th International scientific and practical conference*. BoScience Publisher. Boston, USA. 2023. Pp. 21-27. URL: <https://sci-conf.com.ua/v-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-progressive-research-in-the-modern-world-1-3-02-2023-boston-ssha-arhiv/>.
25. Бунзяк Я. Специфіка літературного етнообразу Анни Ярославни у романі М.-С. Monchaux “La petite princesse des neiges Anne de Kiev” та оказкованій розповіді І.Малковича “Анна Ярославна: київська князівна – королева Франції”. *Folium*. 2024. № 4. С. 55 - 61. <https://journals.pnu.if.ua/index.php/folium/article/view/69/67>
26. Бунзяк Я.Г. Художня репрезентація історичного образу Анни Ярославни в сучасній французькій літературі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Том 34 (73). № 3. 2023. С. 271-278.
27. Буяр І.Є. Лінгвістична категорія оцінки; оцінювання досягнутого у вітчизняній лінгвістиці. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2009. Вип. 11. С. 145–149.
28. Валенса Г. А. "Тіло" і "тілесність" у соціально-філософському контексті: термінологічні розвідки." *Альманах. Філософські проблеми гуманітарних наук*. 2010, №19. С. 186-191.
29. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого К.: ППС. 2004. 206 с.
30. Варикаша М. Тіло і тілесність у гендерних студіях. Тіло як вистава: мистецькі проєкції : збірник наукових статей / гол. ред. М. Варикаша. Бердянськ: ФОП Ткачук О. В., 2015. С. 11-16.

31. Васильєв В., Чернишева А., Поцулко О. Музичні інструменти часів Київської Русі. *Science and society*. Proceedings of the 10th International conference. Accent Graphics Communications & Publishing. Hamilton, Canada. 2019. Pp. 201–209.
32. Веллек Р. Криза компаративістики. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія / [за заг. ред. Д. Наливайка]. Київ : Києво-Могилянська академія, 2009. С. 113–123.
33. Висоцький С.О. Княгиня Ольга і Анна Ярославна – славні жінки Київської Русі. К.: Наук.думка, 1991. 100 с.
34. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії). *Питання літературознавства*. 1995. Вип. 2. С. 3-15. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_1995_2_3 (дата звернення: 15.05.2024 р.)
35. Волотовська В. Релігійна ідентичність українців в умовах російської агресії: теоретико-методологічні підходи. *Культурологічний альманах*. 2024. № 2. С. 125–137. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.14> (дата звернення: 08.03.2025).
36. Волощук М. Анна Ярославна – київська княжна та королева Франції XI ст. URL: <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/1763/1/53378525.pdf>
37. Гаврилів О. Освічений, але пиячить. До питання національних стереотипів. *Вісник Львівського університету*. Серія : Міжнародні відносини. 2013. Вип. 33. С. 315-323. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mv_2013_33_38 (дата звернення 20.11.2024).
38. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
39. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. Том 1. К.: Юніверс, 2000. 464 с.
40. Галайчук В. Демонологічні уявлення населення Середнього Полісся про русалок. *Вісник Львів. УН-ТУ*. 2008. Вип. 43. С. 320–381.
41. Галич А. Поліфонічність портрета Марусі в однойменному романі В. Шкляра. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Філологічні науки. 2015. № 6. С. 102-105. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2015_6_23 (дата звернення: 05.06.2024).

42. Галуцьких І. А. Еротизм та моральність людського тіла в текстовому відображенні художньої тілесності в англійській літературі постмодернізму. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"*. Серія: Філологія. Мовознавство, 2015. Т. 253, Вип. 241. С. 31-35.

43. Галуцьких І. Сенсорно-чуттєве тіло та його художня репрезентація в образно-нарративній структурі англійської літератури модернізму й постмодернізму. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Мовознавство*. 2015. № 3. С. 127-134.

44. Гальчук О. Образотворчі портрети нації: "свій" і "чужий" Іллі Репіна. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія Філологія*. 2022. № 26-27. С. 46-55. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/44051/1/O_Halchuk_Visnyk_MSU_GI_.pdf (дата звернення 03.05.2024 р.)

45. Гальчук О. В. "Потонулі душі" Джона Стейнбека і Галини Пагутяк: "особливі" персонажі в авторській концепції людини. *Закарпатські філологічні студії*. 2024 №36. С. 329-337. URL: <http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/36/58.pdf> (дата звернення 20.01.2026 р.)

46. Гальчук О. В. Список (не) рекомендованої літератури: українці у творах російських письменників ХХ ст. *Літературний процес: методології, імена, тенденції*. 2024. №24. С. 40-49. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/issue/current> (дата звернення 03.02.2025 р.)

47. Галян І.М., Попіль М.І. Психологічні умови становлення професійної ідентичності майбутніх медсестер. *Науковий вісник*

48. Герасименко Ю. А. Рецепція української історії в західноєвропейській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. філол. наук :10.01.05. Бердянськ, 2018. 259 с.

49. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. Тернопіль: Редакційновидавничий відділ ТНПУ, 2006. 286 с.
50. Герчанівська П. Е. Самоідентифікація і самосвідомість творчої особистості у традиційному суспільстві в контексті проблеми «Іншого». *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*. 2007. Вип. 2. С. 7-11.
51. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе / пер. з англ. О. Йосипенко, Є. Маричев, С. Сорока. Київ: Дух і Літера, 2001. 448 с.
52. Гнатюк О. Прощання з імперією : українські дискусії про ідентичність. К.: Критика, 2005. 528 с.
53. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. Київ : Наукова думка, 2001. 338 с.
54. Гребенюк М.І. Самоідентифікація як механізм формування ідентичності особистості. Проблеми сучасної психології. *Збірник наукових праць КПНУ імені Івана Огієнка Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України*. 2010. Вип. 8. С. 218-228.
55. Грипич С.Н. Проблематика досліджень вітчизняної та всесвітньої історії на сторінках фахової періодики, представленої у фондах наукової бібліотеки РДГУ. (Рецензія на періодичне фахове видання „Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії: зб. наук. праць: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету”. Рівне: РДГУ. С. 200 – 204.
56. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ ст. [Навч. посібник]. Тернопіль : «Підручники і посібники», 1999. 224 с.
57. Гром'як Р. Т. Методика реалізації рецептивного підходу до міжнаціональних літературних контактів. Літературна компаративістика / ред. кол.: Д. С. Наливайко (відп. ред) та ін. Київ: Фоліант, 2005. С. 64–73.
58. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. Т.2.ХІ-ХІІІ вік. Археографічна комісія АН України. П.Сохань (голова ред.кол.). Репр. вид. К.: Наукова думка, 1992. С.8.

59. Данько О. Драматичний етюд Івана Франка "Чи вдуріла?": особливості психологічного портрету. *Українське літературознавство*. 2010. Вип. 72. С. 83-90. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/UI_2010_72_13 (дата звернення 15.08.2025).

60. Дворська Д. А. Експресивні варіації речення у творах письменників Придніпров'я. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім "Гельветика", 2024. Вип. 38. С. 31–35. URL: <http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/38/7.pdf> (дата звернення 27.05.2025).

61. Девдюк І. В. Амбівалентність свого / чужого простору у романах «Невеличка драма» В. Підмогильного та «Коханець леді Чатерлей» Д. Лоуренса. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. 2017. Вип. 30(1). С. 102–105.

62. Девдюк І. В. Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду: монографія. Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2020. 484 с.

63. Девдюк І. Екзистенційний дискурс як предмет літературної компаративістики: теоретикометодологічний аспект. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Т. 2. С. 4–9.

64. Делорм Ф. Анна Київська. Дружина Генріха І. Київ: Laurus, 2016. 208 с.

65. Демчук О. А. Імагопоетика творчості Василя Махна: дис. ... д. філос.: 10.01.05. Острог, 2024. 239 с.

66. Демчук О. Проблема національної ідентичності у світлі імагологічних студій. *Детермінанти соціально-економічного відновлення держави, регіонів та суб'єктів господарювання: матеріали Міжнародної науковопрактичної конференції*, м. Рівне, 10 листопада 2023 року. Рівне: НУВГП. С. 558-562.

67. Демчук О. Топос Америки й образ іншого і поетичних текстах Василя Махна. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мовознавство. Літературознавство*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 74. Том 1. С. 223-227.

68. Дедуш О. Національна ідентичність крізь призму імагології. Народна творчість та етнологія. 2017. № 1. С. 68–72.
69. Дзюба І. Між культурою і політикою. *Нац. ун-т "Києво-Могилян. акад."*, *Центр європ. гуманітар. дослідж.* Київ: Сфера, 1998. 372 с.
70. Дизайн одягу в полікультурному просторі: монографія. Під наук. ред. М. В. Колосніченко, К. Л. Пашкевич, Т. Ф. Кротова. Київ: КНУТД, 2020. 268 с.
71. Дяк В., Борейчук Д. Вплив історичних міфів на становлення української ідентичності. *Науково-теоретичний альманах Грані*. № 28(4), С. 48-55. <https://doi.org/10.15421/172583> (дата звернення 30.08.2025).
72. Дубініна О. Імагологічні студії Генрі Джеймса. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ : "Стилос". 2011. С.72-108.
73. Дудко Ф. З-над Дніпра до Сени: Історичне оповідання про українську князівну Ганну Ярославну, королеву французів. *Літопис Червоної Калини*. 1936. Червень. Ч. 6. С. 15–18; Ч. 7–8. С. 20–24; Ч. 9. С. 20–23; Ч. 10. С. 19–21; Ч. 11. С. 20–22; Ч. 12. С. 14–16.
74. Дудко Ф. Стрибожа внука: Оповідання з часів великого князя Ярослава Мудрого. Авґсбург : б.в., 1948. 88 с.
75. Дячук Н. В., Криворучко Т. В., Свиридчук Т. В. Психологічний портрет як спосіб розкриття сутності художніх образів. *Humanitarian approaches to the Periodic Law*. 2019. С. 79–90.
76. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2003–2013. Т. 3: Е–Й. 2005. 672 с.
77. Єременко О.Р. Модифікації фольклорно-міфологічного образу русалки в літературних баладах XIX ст. *Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки*. 2001. № 2. С. 41–45.
78. Жмуд Н. Опозиція «свій-чужий» як парадигма конструювання соціокультурної ідентичності: советсько-російські контексти. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Історія : збірник наукових праць. Вінницький державний

педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Вінниця : ВДПУ, 2023. Вип. 46. С. 71-77.

79. Забіяка І. В. Імагологічний аспект вивчення сучасної чеської та української літератур. *Компаративні дослідження слов'янських мов та літератур*. 2013. Вип. 21. С. 213–219.

80. Загребельний П. Диво. Твори в шести томах. Т. 2. Київ: Дніпро, 1979. 575 с.

81. Зайцев О. М., Польова А. В. Від звичаю до закону: “Руська Правда” в історії України. *Вчені Записки*. Том 36 (75) № 2. 2025. С. 13-20.

82. Зашкільняк Л. Історичні міфи і стереотипи як складова суспільної свідомості та соціальної практики // Історичні міфи і стереотипи та міжнаціональні відносини в сучасній Україні: колективна монографія. За заг. наук. ред. Л. Зашкільняка. Львів, 2009. С. 7–35.

83. Зливков В.Л. Ідентифікація та самоідентифікація як первинні та вторинні чинники саморозвитку особистості педагога. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка: збірник наукових праць*. Київ, № 1(19), 2007. С. 77-82. URL: http://novyn.kpi.ua/2007-1/05_Zlivkov.pdf (дата звернення 29.08.2024).

84. Зубов М. І. Питання про граматичне число назви рожаниця в давньоруських антирожаничних повчаннях. *Слов'янський збірник*. Одеса: Астропринт, 2001. Вип. VIII. С. 38–45.

85. Іванченко Р. Ярославни. *Дерево пам'яті. Книга українського історичного оповідання: Для ст. шк. віку: у 4 вип. Вип. 1: Від найдавніших часів до 1648 року*. Київ : Веселка, 1990. С. 231–24

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

87. Кантер А. Анна, яка дала Франції всіх Філіппів. Релігія в Україні. URL:https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/9419-anna-yaka-dala-franciyyi-vsix-filippiv.html. (дата звернення: 21.09.2024).

88. Кацберт Т. Л. Національні стереотипи в англо-німецьких відносинах: лінгвокультурний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ, 2008. 21 с.

89. Ке де Сент-Емур. Анна Русинка, королева Франції і графиня Валюа; з фр. переклав Іван Франко. Львів, 1909. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Sent-Emur_Ke_de/Anna_Rusynka_koroleva_Frantsii/ (дата звернення 07.03.2023).

90. Кедич Т. В. Особливості портретування в малій прозі В. Підмогильного. Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб. наук. праць. Вип. 19. Дніпро: Ліра, 2016. С. 76 – 83.

91. Кіор Н. Літературна імагологія: вивчення образів інших етнокультур у національній літературі. *Питання літературознавства*. 2010. Випуск 79. С. 290–299.

92. Коваленко М. В. Психодіагностика типів ставлення до тіла у майбутніх психологів. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Психологія*, 2016. Вип. 53. С. 74-82.

93. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: Монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.

94. Колінько О. “Анна Київська – королева Франції” В. Чемериса: художня чи квазі-біографія. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки. 2017. Вип. 12. С. 181–187.

95. Конівіцька Т., Вдович С., Зельман Л. Оніричний простір літературного твору як художній прийом. *Вісник науки та освіти. Серія «Філологія»*: 2024. № 7(25) 2024. С.115-126.

96. Коновалова О. Образ Анни Ярославни у пластичних мистецтвах: минуле й сучасність. *Артпростір*. 2024. №1(4). С. 55-86. <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.44>

97. Костючков С. К. Пандемія коронавірусної хвороби-2020: біополітична інтерпретація. *Актуальні проблеми політики*. 2020. Вип. 65. С. 117–124. URL:

звернення 12.12.2023).

98. Котова С. «Образ чужого» і «образ ворога»: «імагологія» в сучасних міждисциплінарних гуманітарних дослідженнях. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*. 2015. Вип. 4. С. 20–24.

99. Крістева Ю. Самі собі чужі / перек. з фр. З. Борисюк. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 263 с.

100. Кропивко І. В. Інтерпретативні стратегії сучасної прози в контексті літературознавчої антропології. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2022. № 2 (24). С. 17-25.

101. Куций І. Імагологія як стратегія дослідження цивілізаційних образів в українській історіографії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Історія*. 2014. № 2(1). С. 240–247.

102. Куцос О. І. Класифікація визначень поняття “мовна свідомість” методом кластерного аналізу. *Нова філологія*. 2023. №88. С. 37-42. URL: <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2022-88-6> (дата звернення 09.08.2024).

103. Лабашук О.В. Натальний наратив і усна традиція: синтактика, семантика, прагматика : монографія. Тернопіль : Підручники і посібники, 2013. 320 с.

104. Лавошник В. С. Мода як один з видів невербальної комунікації (на матеріалі французької мови). *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія “Філологічні науки”*. Мовознавство. 2014. № 1. С. 39–44.

105. Леві-Строс К. Первісне мислення: монографія / Пер. з француз., вступне слово та примітки С. Йосипенка. К. : Український центр духовної культури, 2000. 324 с.

106. Ленг О. Тіло кожного. Книга про свободу. 3. / пер. з англ. Ярослава Машико. Київ: Грушка, 2024. 336 с.

107. Лепьохін Є. Дихотомія «Я» – «Інший» крізь призму прийняття власної тілесності (на матеріалі роману Джека Лондона «Морський вовк»). *Гуманітарна*

освіта у технічних вищих навчальних закладах. 2013. Вип. 28. С. 166-176. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvnz_2013_28_20 (дата звернення 20.09.2025).

108. Лінгвостилістичні особливості портретизації персонажа (на матеріалі роману Теодора Драйзера "Оплот"). *Мандрівець*. 2013. № 2. С. 67-69. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2013_2_14 (дата звернення 20.09.2024).

109. Лірсен Дж. Імагологія: історія і метод. Літературна компаративістика. К. : Стилос, 2011. Вип. IV. Ч. II. С. 362–376.

110. Літературознавчий словник-довідник. 2-ге вид., випр., допов. Київ: Академія, 2007. 751 с.

111. Луняк Є. М. Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел. Київ-Ніжин: Мілан, 2010. 113 с.

112. Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія "психологічна". Вип. 2, 2008. С. 176-189. URL: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvldu/2008_2/Galjanim.pdf (дата звернення: 20.08.2025).

113. Малкович І. Анна Ярославна: київська князівна - королева Франції. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 57 с.

114. Мальцева К. Опозиція «своє/чуже» як культурна універсалія. *Наукові записки НаУКМА*. 2002. Т. 20–21. Теорія та історія культури. С. 6–10.

115. Матвіїшин В. Г. Творчість О. Кобилянської у контексті українськофранцузьких літературних зв'язків. *Питання літературознавства*. Вип. 3 (60). Чернівці, 1996. С. 71-77.

116. Матвіїшин В. Г. Український літературний європеїзм: [монографія]. К.: ВЦ „Академія”, 2009. 264 с.

117. Матвіїшин В. Г. Українсько-французькі літературні зв'язки ХІХ – початку ХХ ст.: [монографія]. Львів: Вища школа. Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 168 с.

118. Матвіїшин В., Девдюк І., Яцків Н. Французька школа компаративістики: становлення, сучасні проблеми. Літературознавча

компаративістика. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 59–80.

119. Мендюк Н. Деякі особливості втілення юнгівських архетипів у міфологемі русалки на прикладі творів митців епохи Романтизму (балади «Причинна», «Утоплена», «Русалка» Т. Шевченка та опера «Ундина» Е.Т.А. Гофмана). *Наук. зб. Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка*. 2017. Вип. 40. С. 215–227.

120. Мізінкіна О. О., Рибак Г. С. Літературні пісні як інтертекст роману “Анна Київська – королева Франції” В. Чемериса. *The 1st International scientific and practical conference “Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects”* (July 4-6, 2021) MDPC Publishing, Berlin, Germany. 2021. 271 p. 2021. P. 186–192.
URL:<https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/07/MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-ACHIEVEMENTS-INNOVATIONS...-4-6.07.21.pdf>.

121. Можаровська Б. Анна Київська. Київ: Український пріоритет, 2023. 344 с.

122. Нагорний А.І. Самоідентифікація як спосіб запобігання особистісній кризі. *Держава та регіони. Науково-практичний журнал. Серія: Соціальні комунікації*, 2010. № 2. С. 50-57.

123. Наливайко Д. Актуальні проблеми структури й стратегії літературної імагології. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. I. Київ : ВД «Стилос», 2011. С. 4–60.

124. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. Київ : АКТА, 2007. 426 с.

125. Наливайко Д. С. Літературна імагологія: предмет і стратегії. *Теорія літератури й компаративістика : статті і розвідки*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. С. 91–103.

126. Наливайко Д. С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. Київ : Основи, 1998. 578 с.

127. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність : українська література в контексті європейського літературного процесу. К. : Дніпро, 1988. 395 с.
128. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістики. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
129. Наливайко Д. Французька літературна компаративістика в європейському континуумі. Національні варіанти літературної компаративістики: колективна монографія / Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 19–80.
130. Насалевич Т. В. Класифікація портретних описів. *Науковий вісник Чернівецького ун-ту*. 2002. Вип. 136. С. 48-52.
131. Наумович С. Королева. Мельбурн: Ластівка, 1969. 62 с.
132. Національна ідентичність / О. І. Стегній// Енциклопедія Сучасної України / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-71062> (дата зірнення: 04.06.2025).
133. Несен І. І. Роль костюму у формуванні образу персонажу в Театрі корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 2. С. 154-158.
134. Нехайчук Ю. А. Конструювання історичної пам'яті у творах зарубіжних письменників про Україну (на матеріалі роману Режіни Дефорж “Анна Київська”). «Над берегами вічної ріки»: темпоральний вимір літератури: матеріали Міжнародної наукової конференції (24–25 вересня 2015 р.). Бердянськ, 2015. С. 112-114.
135. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство. Львів : «Літопис», 2007. 316 с.
136. Нікітенко Н.М., Корнієнко В.В. Анна Ярославна та її автографи на стіні Софії КиївськоїСіверщина в історії України: Зб. наук. пр. К.: Глухів, 2010. Вип. 3. С.93-98. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/67662?show=full> (дата звернення: 20.03.2023).

137. Нямцу А. Є. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). Чернівці: Рута, 2001. 152 с.
138. Овакімян Л.Ю., Кротова Т.Ф. Художньо-символічні засоби вираження влади і впливу в образах видатних постатей стародавнього світу. *Art and design*. 2023. № 1(21). С. 126–134.
139. Оляндер Л. Форми вияву імагологічних процесів в суспільстві й у літературі та способи їх відображення у творах письменників. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2011. Вип. 12. С. 175–182.
140. Орешко Н.Б. Поняття свій/чужий у сучасній філософії та культурології. *The Culturology ideas*. 2020. № 17. С. 65–73.
141. Оцабрик О. Ю. (2024). Маркери психологічного в портретах персонажів прози Григора Тютюнника (на матеріалі новели “Зав’язь”). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, 2024. № 209. С. 264–269.
142. Павлович Ю. П. Інтерпретація фольклорного образу русалки в словесній та художній творчості Т.Г. Шевченка / Закарпатські філологічні студії. Ужгород : Видавничий дім "Гельветика", 2021. Т. 2, вип. 20. С. 109–117. URL http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/20/part_2/21.pdf (дата звернення: 04.07.2024).
143. Пажо Д. А. Від культурних кліше до імажинарного. Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. К.: ВД «Стилос», 2011. 448 с.
144. Погонченкова О. Рецепція: поняття, явище, проблема. *Людинознавчі студії. Філософія*. 2014. Вип. 30. С. 204-217.
145. Погребняк О. Модуси української імаготемати в сучасній чеській прозі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2025. № 2(38). С.92-100.
146. Приходько В. Б. Рецепція, розуміння та інтерпретація в українській та зарубіжній компаративістиці. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологічна. 2014. Вип. 46. С. 160–162.
147. Прохасько Ю. Психоаналіз і сучасність. <https://zbruc.eu/node/104980>

148. Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII–XIX ст.): монографія. Суми: Університетська книга, 2017. 407 с.

149. Пупурс. І. Методології сучасної літературної компаративістики. *Збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*: монографія / за заг. ред. Сиваченко Г. М. Київ, 2020. С.59 – 106.

150. Росінська З. Самототожність реципієнта. Психоаналітичні точки зору. Література. Теорія. Методологія. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 543 с.

151. Руснак І. Художня рецепція образу Ярослава Мудрого у творах по його доньок-королев. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*/ 2019. № 14. DOI: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2019.144>

152. Руссо Ж.-Ж. Женевський рукопис. Про суспільну угоду, або Принципи політичного права. Київ: Port-Royal, 2001, С. 165-217.

153. Савицька О. В., Співак Л. М. Етнопсихологія: Навч. посібн. Київ : Каравела, 2011. 264 с.

154. Саїд Е. В. Орієнталізм. Київ: Основи, 2001. 512 с.

155. Салюк, Б. Психологічний портрет бешкетників дитячих оповідань В. Винниченка та повісті Н. Боден "Збігло літо". *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2011. Вип. 31. С. 133-137.

156. Сардак А. Феномен національної ідентичності в умовах інформаційної війни. *Журнал соціальної та практичної психології*, 2024. №3. С. 87-91.

157. Сартр Жан-Поль. Буття і ніщо. Нарис феноменологічної онтології. Сучасна зарубіжна філософія. Течія і напрями. Хрестоматія. К.: Ваклер, 1996. 428 с.

158. Селіванова О. О. Опозиція свій – чужий в етносвідомості. *Мовознавство*. 2005. № 1. С. 26–34.

159. Семашко Т. Межі дихотомії «свій» – «чужий» в аспекті етнічної стереотипізації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного*

університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мовознавство. 2014. № 2. С. 237–241.

160. Семенчук І. Портрет у художньому творі. Київ: Дніпро, 1975. 74 с.

161. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. К. : «Фенікс», 2006. 304 с.

162. Ситюк В. Відтворення одягу як маркера соціального статусу літературного персонажа. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32(71), № 3(2). С. 28-32. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/UZTNU_filol_2021_32\(71\)_3\(2\)_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/UZTNU_filol_2021_32(71)_3(2)_8) (дата звернення: 09.09.2025).

163. Сізова К. Портрет героя як текстова категорія. *Діалог: медіастудії*. 2009. С. 294-302. URL: <http://dms.onu.edu.ua/article/view/178288/178315> (дата звернення 20.03.2025).

164. Словник української мови : в 11т./ за ред. І. К. Білодіда та ін. К. : Наук. думка, 1970–1980.

165. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ: Основи, 1994. С.79-105. URL: <http://litopys.org.ua/smith/smi05.htm> (дата звернення: 15.09.2023).

166. Смушак Т. В. Імагологічний вимір Києва в автобіографічній творчості Наталени Королевої та Ірен Немировськи. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія “Філологія”*. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2015. Вип. 15 (Т. 1). С. 96–100.

167. Смушак Т. В. Опозиція «своє / чуже» в автобіографічній повісті Наталени Королевої «Без коріння» та автобіографічному романі Ірен Немировськи «Вино самотності». *Султанівські читання: зб. статей*. Івано-Франківськ, 2017. № 6. С. 86–96.

168. Соловей М.В. Соціалізація і виховання особистості в молодіжній організації. URL: www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znpkr/Sp/2009_11/15.pdf (дата звернення: 20.05.2024).

169. Стрілюк Є.Д. Феномен “свого” і “чужого” в людській культурі. Філософія, філологія, культура, освіта: слово молоді. Матеріали Всеукраїнської

науково-практичної конференції молодих учених і студентів (26 березня 2024 р.). Чернівці : НУЧК імені Т.Г. Шевченка, 2024. С. 11-12.

170. Ступницька Н. М., Ленська О.О. Дихотомія «свій» – «чужий» як ментальний образ в аспекті імагологічного аналізу. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім "Гельветика". 2023. Т. 2, вип. 32. С. 163–167. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/32/part_2/30.pdf (дата звернення 16.03.2024).

171. Ступницька Н., Ленська О. Інтерпретування поняття імагології у сучасному літературознавчому дискурсі. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 2. С. 194–197.

172. Сухомлинов О. М. Бінарна опозиція «Свій» – «Чужий» як спосіб світосприйняття. *Zeszyt naukowy prac ukrainoznawczych. – Gorzów Wielkopolski*. 2018. № 2. С. 9–18.

173. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій. *Слово і Час*. 2009. № 5. С. 48-61.

174. Токарева Н.М. Особливості самокатегоризації особистості юнаків у контексті становлення особистісної та соціальної ідентичності. *Проблеми сучасної психології. Збірник наукових праць КПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України*. 2010. Вип. 9. С. 641-650.

175. Традиційні сюжети та образи: колективна монографія / автор проекту і упорядник А. Р. Волков. Чернівці: Місто, 2004. 445 с.

176. Фанон Ф. Гнані і голодні. 2016. URL:<<https://vpered.wordpress.com/2010/11/22/fanon-de-la-violence/#more-3534>>

177. Федорняк Я. Г. Етнографічний вимір образу Анни Ярославни (на основі роману В.Чемериса “Анна Київська – королева Франції”). *Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference*. Milan, Italy. 2026. Pp. 172-174. URL:

<https://isg-konf.com/digital-transformation-of-society-opportunities-and-challenges/>

178. Федорняк Я. Г. Постколоніальний вимір образу Анни Ярославни у романі Jacqueline Dauxois “Anne de Kiev, reine de France”. *Research in Science, Technology and Economics. Collection of Scientific Papers with Proceedings of the 6th International Scientific and Practical Conference*. International Scientific Unity. February 18-20, 2026, Luxembourg, Luxembourg. 298-301 p. URL: <https://isu-conference.com/en/archive/research-in-science-technology-and-economics-18-02-26/>

179. Федорняк Я. Семантика тілесності у образі Анни Ярославни (на основі роману Régine Deforges “Sous le ciel de Novgorod”). *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Т.2. №43. С. 179-184. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.43.2.30>

180. Федорняк Я. Семіотика одягу у конструюванні образу Анни Ярославни у романі Б. Можаровської. *The 13th International scientific and practical conference “Innovative directions for improving science, research and practice”* (November 25-28, 2025) Krakow, Poland. International Science Group. 2025. С. 190-192.

181. Федорняк Я. Функціонування самоідентифікації у художньому образі Анни Ярославни у романі Régine Deforges “Sous le ciel de Novgorod”. *X Всеукраїнська наукова конференція молодих учених Exploring Linguistics, Literature, and Intercultural Communication (ELLIC-2025)*. Івано-Франківськ, Україна. 2025. С. 86-88. URL: <https://kff.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/92/2025/11/zbirnyk-ellc-2025.pdf>

182. Федорняк Я.Г. Семіотика одягу у художньому образі Анни Київської (французький дискурс). *Вісник науки та освіти. Серія “Філологія”*. 2025. №11 (41). С.1273-1285. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11\(41\)-1273-1285](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11(41)-1273-1285)

183. Филипчак І. Анна Ярославна – королева Франції. Дрогобич: Відродження, 1995. 176 с.

184. Фоміна Г.В., Нямцу А.Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : монографія. Чернівці: Рута, 2009. 239 с

185. Фуко М. Наглядати й карати: Народження в'язниці / пер. з фр. П. Тарашука. Київ: Основи, 1998. 372 с.

186. Хамедова О. Тіло і сексуальність у творах В. Підмогильного та Б. Антоненка-Давидовича філософсько-культурологічна інтерпретація. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2016. Вип. 24. С. 165-176.

187. Харлан О. Д. Пізнати себе через іншого: рецензія на монографію О. Г. Павленко ««Розмикання меж...» (Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття: компаративний аспект)» (Київ: Логос, 2015. 452 с., 8 с. іл.). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету: серія: Філологічні науки*. Бердянськ: БДПУ, 2016. Вип. XI. С. 273–275.

188. Харлан О. Ландшафт у сучасній військовій прозі: топографічна та художня специфіка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2024. Вип. 22(90). С. 84–88.

189. Харлан О. Трагічна топографія чужого (Віра Марська «Буря над Львовом»). Ліствиця Якова: зб. ст. на пошану професора Леоніда Ушкалова з нагоди його шістдесятиліття / упорядник Н. Левченко; наук. ред. Р. Мельників. Харків: Майдан, 2016. С. 423–430.

190. Харлан, О. Д. Топографія свого–чужого у книзі Романа Гром'яка "Вертеп, або як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло...". *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*. 2017. Вип. 46. С. 55–62.

191. Чемерис В.Л. Анна Київська – королева Франції. Харків: Фоліо, 2017. 220 с.

192. Червінська О. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті. *Поетика*. Київ: Наукова думка, 1992. С. 151-166.

193. Черниш А. Є. Оніричний простір роману С. Процюка «Тотем». *Закарпатські філологічні студії*. 2020. Вип. 13. Т. 3. С. 141–147.

194. Чик Д. *Longo sed proximus intervallo*: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII – середини XIX ст. : монографія. [Наук.ред. В. А. Зарва]. Хмельницький : ФОП Цюпак А.А., 2017. 356 с.

195. Чуб В., Яценко І.М. Художні репрезентації України та українців у французькій літературі: еволюція етнообразу від Гюго до Леві. *Сучасні*

дослідження з іноземної філології. *Збірник наукових праць*. №1 (25). Ужгородський національний університет, 2024. С.323-334.

196. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків: Прапор, 2007. 640 с.

197. Шевальє С. Б. Лінгвостилістичні засоби створення психологічного портрета (за романом С. Андрухович "Фелікс Австрія"). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2020. Вип. 44. С. 74-76. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2020_44_19 (дата звернення: 09.05.2025).

198. Шевчук О. До питання про дефініцію поняття «традиційний історичний персонаж». *Проблеми сучасного літературознавства*. 2014, Вип. 18. С. 99-111.

199. Штейнбук Ф. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. 248 с.

200. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / Переклала з німецької Катерина Котюк; науковий редактор українського видання Олег Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.

201. Якимович В. Імагологічний дискурс прози М. Матіос та Д. Рубіної: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Кременець, 2019. 210 с.

202. Якимович В. Імагологія: виникнення та становлення як наукової галузі. *Kremenets science: Open air, або наука в кросівках : збірник наукових статей*. Хмельницький: ФОП Цюпак А.А., 2016. Вип. I. С. 116–122.

203. Якимович В. Літературна етноімагологія, літературні образи та етнообрази: проблеми термінології. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2018. VI (52). Issue 177, Sept. P. 73-77.

204. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. М. Зубрицької]. Львів : «Літопис», 1996. С. 278–307.

205. 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.
206. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. The New Social Theory Reader. Routledge. 2008. 464 p.
207. Babili G., Mbathu O., *Costumes as an Expression of Character: A Study of Selected Short Stories*. Forum for Linguistic Studies. 2025. 7(8): P. 1182-1189.
208. Bachelard G. *L'Air et les Songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Biblio essais», 1992 (1re éd. 1943). 350 p.
209. Barthes R. *Mythologies*. Paris : Éd. du Seuil, 1970. 234 p.
210. Bloch M. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: A. Colin. 1949. 169 p. URL: https://hurlus.fr/bloch1941_histoire-apologie/bloch1941_histoire-apologie_a5.pdf (date of request 17.11.2024).
211. Braudel F. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II: Volume I*. University of California Press, 1995. 1375 p.
212. Brubaker R., Cooper F. *Beyond "Identity"*. *Theory and Society*. Vol. 29, No. 1. 2000. P. 1-47. URL: <http://www.jstor.org/stable/3108478> (date of request: 04.09.2024).
213. Buteau H. *La princesse Anne*. *La Nouvelle Revue*. Tome LXXXV. 1893. P. 297-306.
214. Butler J. *Bodies that Matter. Feminist theory and the body*. New York: Rutledge, 1999. 304 p.
215. Caix de S.-A. *Anne de Russie, reine de France et comtesse de Valois, au XIe siècle*. P.: H.Champion, 1896. 116 p.
216. Caix de S.-A. *Une princesse russe, reine de France au onzième siècle*. *Revue hebdomadaire. Romans, histoire, voyages*. 1893. №76. P.114-128. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k852030d.image> (date de la demande 15.09.2023).
217. Carré J-M. *Les écrivains français et le mirage allemand. 1800-1940*, Paris: Boivin et Cie. Paris: Boivin, 1947. 223 p.

218. Dauxois J. Anne de Kiev, reine de France. Paris: Presses de la Renaissance, 2003. 300 p.
219. Deforges R. Sous le ciel de Novgorod. Paris: Fayard, 1988. 416 p.
220. Delorme Ph. Anne de Kiev. Paris: CERF, 2022. 271 p.
221. Domenica De Falco. La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt. Paris: Champion, 2012. 328 p.
222. Droysen J. G. Historic. Ed. by Peter Leyh. Stuttgart, 1977. 532 p.
223. Dyserinck H. Imagology and the Problem of Ethnic Identity. Intercultural Studies: Scholarly Review of the IAIS. 1, p. 285-294. URL: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2009/NIDCC03_01/um/2_Dyserinck.pdf (date of request: 09.10.2023).
224. Dyserinck H. Komparatistik. Eine Einführung. Bonn: Bouvier, 1977. 203 s.
225. Dyserinck H. Zum Problem der «mages» und «Mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmes der vergleichenden Literaturwissenschaft. Arcadia, 1966. NoI, S. 107-120. URL: <https://imagologica.eu/CMS/upload/dyser.pdf> (date of request: 17.12.2024).
226. Fichte J. G. Foundations of natural right. Cambridge University Press, 2000. P 1-17. <https://assets.cambridge.org/97805215/73016/sample/9780521573016ws.pdf> (date of request: 03.11.2024).
227. Fischer M. Komparatistische Imagologie. Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme. Zeitschrift für Sozialpsychologie. 1973. No 10. S. 30 - 44.
228. Freud S. Das Unheimliche. Imago. 1919. Bd. 5. P. 297–324. URL: <https://www.freudedition.net/werke/das-unheimliche/druckschrift-1> (date of request: 24.08.2025).
229. Freud S. Einige Bermerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse. Gesammelte Werke, Chronologisch Geordnet / A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, & O. Isakower, in collaboration with M. Bonaparte (Eds.). London: Imago Publishing Co., Ltd, 1943. Book VIII. P. 430-439.

230. Guyard M.-F. L'étranger tel qu'on le voit. La littérature comparée. Paris: Presses universitaires de France, 1951. 154 p.
<https://imagologica.eu/CMS/upload/guyard.pdf> (date de la demande: 25.09.2024).

231. Guyard M.-F. La littérature comparée. Published by Presses Universitaires De France, Paris, 1969. 128 p.

232. Halchuk O. "An Artist With Trauma" in Search of Identity: The Postmodernist Options in Ukrainian and Turkish Literatures. *Respectus Philologicus*. 2023. №44(49). P. 80-92. URL: <https://www.zurnalai.vu.lt/respectus-philologicus/en/article/view/29714> (дата звернення 11.02.2025 p.)

233. Hallu R. Anne de Kiev, Reine de France. Romae: Universita cattolica Ucraina, 1973. 247 p. URL : <https://diasporiana.org.ua/ukrainica/3457-hallu-r-anne-de-kiev-reine-de-france/> (date of request: 05.09.2023).

234. Haraway D. The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determination of Self in Immune System Discourse. *Feminist theory and the body*. New York: Routledge 199. P. 203-214.

235. Hirsch E. D. *Validity in Interpretation*. 4th printing. New Haven; London: Yale University Press, 1973. 287 p.

236. Husserl E. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. London, New York, 1931. P. 332.

237. Imagologica. Dedicated to the critical analysis of cultural stereotypes. URL: <https://imagologica.eu/> (date of request 07.05.2025).

238. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey* / ed by Manfred Beller, Joep Leersen. Amsterdam/New York: Radopi, 2007. 476 p.

239. *La chronique de Nestor traduite en français*. Volume 1. P.: Heideloff et Campé Éditeurs, 1834. 450 p.

240. Lacan J. The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. *Écrits. A selection*. London, New York : Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, 1977. P. 1-6.

241. Lacombe J. Abrégé chronologique de l'histoire du nord, ou des États de Dannemarc, de Russie, de Suède, de Pologne, de Prusse, de Courlande, & &. P.: Chez Z. Chatelain & fils, Arkstée & Merkus, Marc Michel rey., 1763. Tome I. 671p. <https://play.google.com/books/reader?id=1UZXjzyfQtcC&pg=GBS.PP1&hl=uk> (date of request: 07.11.2024).

242. Larousse
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parure/58411#definition> (date of request: 20.09.2025).

243. Le Goff J. L'imaginaire médiéval: essais. Paris: Gallimard, 1985. 352 p.

244. Leerssen J. Imagology: History and method. In M. Beller & J. Leerssen (Eds.). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*. P. 17-32.

245. Leerssen J. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l*. 2016. N°10. P. 13-31.

246. Levesque P.-Ch. Histoire de Russie, et des principales nations de l'empire russe. P.:Fournier-Ferra, 1812. Tome I. 460 p.

247. Lippmann W. Public Opinion. New York, London: The Free Press. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 1949. 268 p.

248. Marquard O., Strierle K. Identitat. Munchen: Fink Verlag, 1979. 765 s.

249. Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. Evanston: Northwestern University Press, 1968. 338 p.

250. Mezeray E. de F. Histoire de France depuis Faramond jusqu'a maintenant. Tome I. Paris: Chez Mathieu Guillemot, avec privilege du Roy, 1643. 457 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57686w/f84.item> (date de la demande).

251. Monchaux M.-C. La petite princesse des neiges Anne de Kiev. Paris: édition TEQUI, 2009. P. 63.

252. Moura J.-M. L'imagologie littéraire: tendances actuelles. Perspectives comparatistes. Etudes réunies par Jean Besière et Daniel-Henri Pageaux. Champion. 1999.
253. Neal A. G. National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century. Armonk, New York: Sharpe, 1998. 224 p.
254. Pageaux D. De l'imagologie à la théorie en Littérature Comparée: Elements de reflexion. Europa provincia mundi: Essays in Comparative Literature and European Studies offered to H.Dyserinck on his 65th birthday / Ed. J.T.Leerssen and K.U.Syndram. Amsterdam, 1992. P. 297-308.
255. Price J., Shildrick M. Breaking the Boundaries of the Broken Body. Feminist theory and the body. New York: Routledge, 1999. 436 p.
256. Raspail J. Anne de Kiev, une Viking sur le trône de France. URL : <http://jeanraspail.free.fr/divers17.htm> (date de la demande : 23.02.2023).
257. Ricoeur P. Soi-même comme un autre. Paris: Seuil, 1990. 431 p.
258. Roland B. Histoire et littérature : à propos de Racine. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 15^e année, N. 3. 1960. Pp. 524-537. URL: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1960_num_15_3_421625 (date of request 08.06.2023)
259. Samovar L. A., Porter R. E., McDaniel E. R. Intercultural Communication: A Reader. Boston : Wadsworth, 2012. 518 p.
260. Świdarska M. Comparativist Imagology and the Phenomenon of Strangeness. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2013. № 15 (7). P. 1–8.
261. Tillet J. Recueil des Roys de France. Leurs Couronne et Maison. Ensemble, le rang des grands de France. P., 1580. 612 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84516158/f223.item> (date de la demande 15.09.2023).
262. Vacher I. Le regard fasciné des écrivains français sur l'Allemagne (XIX et XIX siècles). PhD thesis, University of Passau. 2008. 392 p. URL: www.opus-bayern.de/uni-passau/volltexte/2008/1199/pdf/Vacher_Isabelle.pdf (date of request: 02.03.2025).

263. Windt-Val B. Personal names and identity in literary contexts. *Oslo Studies in Language*. 2012. №4 (2): P. 273 - 284.

264. Zajac T. Gloriosa Regina or “Alien Queen”?: Some Reconsiderations on Anna Yaroslavna’s Queenship (r. 1050-1075). *Royal Studies Journal*. 2016. № 3(1). P. 28-70.

ДОДАТКИ

Додаток А

**Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про
апробацію результатів дисертації****Статті у наукових фахових виданнях України категорії Б:**

1. 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.

DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-3.12>

URL:

https://librepo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/11067/1/Анна_Ярославна.pdf

2. Бунзяк Я. Г. Художня репрезентація історичного образу Анни Ярославни в сучасній французькій літературі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Том 34 (73). № 3. С. 271-278.

DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/47>

URL: <https://lib-repo.pnu.edu.ua/handle/123456789/18083?locale=uk>

3. Бунзяк Я. Специфіка літературного етнообразу Анни Ярославни у романі М.-С. Monchaux “La petite princesse des neiges Anne de Kiev” та оказкованій розповіді І.Малковича “Анна Ярославна: київська князівна – королева Франції”. *Folium*. 2024. № 4. С. 55 - 61.

DOI: <https://doi.org/10.32782/folium/2024.4.7>

URL: <https://journals.pnu.if.ua/index.php/folium/article/view/69/67>

4. Федорняк Я. Семантика тілесності у образі Анни Ярославни (на основі роману Régine Deforges “Sous le ciel de Novgorod”). *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Т.2. №43. С. 179-184.

DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.43.2.30>

URL: https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/43/part_2/31.pdf

5. Федорняк Я. Г. Семіотика одягу у художньому образі Анни Київської (французький дискурс). *Вісник науки та освіти. Серія "Філологія"*. 2025. №11 (41). С.1273-1285.

DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11\(41\)-1273-1285](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11(41)-1273-1285)

URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/32921/32883>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Бунзяк Я. Самоідентифікація як основний елемент ідентичності Анни Ярославни (на основі романів Жаклін Доксуа та Режін Дефорж). *Progressive research in the modern world. Proceedings of the 5th International scientific and practical conference*. VoScience Publisher. Boston, USA. 2023. Pp. 21-27.

URL:

<https://sci-conf.com.ua/v-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-progressive-research-in-the-modern-world-1-3-02-2023-boston-ssha-arhiv/>.

7. Федорняк Я. Функціонування самоідентифікації у художньому образі Анни Ярославни у романі Régine Deforges "Sous le ciel de Novgorod". *X Всеукраїнська наукова конференція молодих учених Exploring Linguistics, Literature, and Intercultural Communication (ELLIC-2025)*. Івано-Франківськ, Україна. 2025. С. 86-88.

URL:

<https://kff.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/92/2025/11/zbirnyk-ellc-2025.pdf>

8. Федорняк Я. Семіотика одягу у конструюванні образу Анни Ярославни у романі Б.Можаровської. The 13th International scientific and practical conference "Innovative directions for improving science, research and practice" (November 25-28, 2025) Krakow, Poland. International Science Group. 2025. С. 190-192.

URL:

<https://isg-konf.com/innovative-directions-for-improving-science-research-and-practice/>

9. Федорняк Я. Г. Постколоніальний вимір образу Анни Ярославни у романі Jacqueline Dauhois "Anne de Kiev, reine de France". *Research in Science,*

Technology and Economics. Collection of Scientific Papers with Proceedings of the 6th International Scientific and Practical Conference. International Scientific Unity. February 18-20, 2026, Luxembourg, Luxembourg. 298-301 p.

URL:

<https://isu-conference.com/en/archive/research-in-science-technology-and-economics-18-02-26/>

10. Федорняк Я. Г. Етнографічний вимір образу Анни Ярославни (на основі роману В. Чемериса “Анна Київська – королева Франції”). *Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference.* Milan, Italy. 2026. Pp. 172-174.

URL:

<https://isg-konf.com/digital-transformation-of-society-opportunities-and-challenges/>

Апробація результатів дисертації

1. V Міжнародна науково-практична конференція “Progressive research in the modern world” (Бостон, США, 01-03.02.2023 р., форма участі – заочна).

2. IX Міжнародна наукова конференція “Questions regarding the problems of higher education” (Бордо, Франція, 04-06.03.2024 р., форма участі – заочна).

3. Конференція “Анна Київська: історія і сьогодення” (Санліс, Франція, 16.03.2024 р., форма участі – заочна).

4. X Всеукраїнська наукова конференція молодих учених “Exploring Linguistics, Literature, and Intercultural Communication” (Івано-Франківськ, 09.10.2025 р., форма участі – заочна).

5. XIII Міжнародна науково-практична конференція “Innovative directions for improving science, research and practice” (Краків, Польща, 25-28.11.2025 р., форма участі – заочна).

6. VII Міжнародна науково-практична конференція “Digital transformation of society: opportunities and challenges” (Мілан, Італія, 17-20.02.2026 р., форма участі – заочна).

7. VI Міжнародна науково-практична конференція “Research in Science, Technology and Economics” (Люксембург, Люксембург, 18-20.02.2026 р., форма участі – заочна).