

УДК 82.091(=161.2=133.1)159.923.2
1 29

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

Рецензенти:

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

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

Ідентичність: текстуальні виміри: колективна монографія /
1 29 за ред. Ольги Бігун. Івано-Франківськ: видавець Кушнір Г. М.,
2021. 295 с.

ISBN 978-617-7926-18-3

УДК 82.091(=161.2=133.1)159.923.2

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

ISBN 978-617-7926-18-3

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

ЗМІСТ

Ольга Бігун. Вступне слово.....5

РОЗДІЛ 1.
ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПОЛКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ.
ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

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

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

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

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

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

РОЗДІЛ 2.
ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ

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

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

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

Оксана ГАЛЬЧУК

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Символічно, що вже в першій своїй з'яві перед глядачем Скорик проставляє виразні акценти на «своєму» гостинному і доброзичливому просторі і не наділеному цими рисами «чужому» («іншому»): «Што за прїятной оцей Харков! Сї, істинно! і за границею такою не видал! Таки што хозяйн, то і доброй чалавск. Той тебя просїт абсдать, другой на кунпанію; та вьсо с потчиваньом та з ласковим словом. Вот усю Туреччину, Францію і Рассею прахадїли, а нстутє такого прїятного города!» [5]. Водночас саме свій «закордонний» досвід («Сть ді така старана, где б я не набувал?») разом зі знанням «законів», Скорик вважає власною перевагою та підставою бути впевненим у вдалому фіналі майбутнього сватання.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ольга ДЕРКАЧОВА

ПАРИЗЬКИЙ ПРОСТІР У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ: СПРОБА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

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

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

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

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

Мелега Ліна Йосипівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Місюк Людмила Русланівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Обихвіст Марія Сергіївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри східних мов та міжкультурної комунікації Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Семкович Ірина Олегівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Смушак Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Хонгій Тетяна Василівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Яцків Наталія Яремівна – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету іноземних мов, професор кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Наукове видання

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

ІДЕНТИЧНІСТЬ: ТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ

Колективна монографія
за редакцією Ольги Бігун

ISBN 978-617-7926-18-3

Віддруковано з готового макету замовника

Підписано до друку 09.08.2021 р.
Формат 60x84 1/16. Умов. друк. арк. 17,14.
Папір офсетний. Гарнітура "Times New Roman".
Друк цифровий. Зам № 525.
Наклад 100 примірників.



Видавець Кушнір Г. М.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції: серія ІФ №31 від 26.01.2009 р.
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шота Руставелі, 1,
тел. (099) 700-47-45, e-mail: kgm.print@i.ua