

УДК 801.82:821.133.1-31[Ф.Саган]305
DOI: <https://doi.org/10.32782/fohium/2023.1.1>

ГЕНДЕРНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ В РОМАНІ ФРАНСУАЗИ САГАН “BONJOUR TRISTESSE”

Бігун О. А.

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри французької філології*

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

olga.bigun@pnu.edu.ua

ORCID ID: 0000-0003-3977-3361

Ключові слова:

*французька література,
художня деталь, річ, гендер,
семантика, репрезентація,
Франсуаза Саган.*

У статті з'ясовано особливості гендерної репрезентації речового світу як художньої деталі тексту. Застосовано гендерноорієнтований підхід до репрезентації культурних конструктів, утілених у картині світу, точці зору автора й героя, системі персонажів, характері авторської свідомості, об'єктно-суб'єктній системі. Гендерний підхід до вивчення літератури є явищем інструментальним, таким, що корегує традиційний погляд на красну писемність, артикулює проблему жіночого авторства та провокує «перечитання» класичних текстів.

У статті рання творчість Франсуази Саган розглядається у контексті постмодерного трактування стильової манери жіночого письма, художнього мислення, жіночого кута зору на життя, жіночого досвіду через репрезентацію мікрообразів речового світу. Матеріалом дослідження є роман Франсуази Саган “Bonjour tristesse”. Особливість жіночого письма Саган визначається усвідомленим жіночим авторством, представленням образу жінки як протагоніста, гендерно-маркованою специфікою оповіді.

Аналіз своєрідності жіночої творчості проводиться з урахуванням позицій екзистенціалізму, теоретичних концепцій феміністичної критики. У роботі використано основні методологічні положення структурної семіотики, концепції тексту, культурного діалогізму, дослідження речі у художніх текстах.

У результаті дослідження з'ясовано, що художня деталь завдяки своїй особливій змістовій наповненості, символіці, композиційній та характерологічній функції постає важливим складником поетикальної організації тексту. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення письменниці, здатність через предмети речового світу виразити авторську ідею твору. Гендерна репрезентація художньої деталі підкреслює індивідуальність авторського стилю Франсуази Саган, гендерно-психологічну маркованість елементів поетики, що моделюють у просторі художньої оповіді специфічно жіноче відношення до реальності, котре забезпечує прочитання твору як жіночого тексту.

GENDER REPRESENTATION OF ARTISTIC DETAIL IN THE NOVEL OF FRANÇOISE SAGAN “BONJOUR TRISTESSE”

Bigun O. A.

*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Head of the French Philology Department
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
olga.bigun@pnu.edu.ua
ORCID ID: 0000-0003-3977-3361*

Key words: *French literature, artistic detail, thing, gender, semantics, representation, Françoise Sagan.*

The article clarifies the peculiarities of the gender representation of the material world as an artistic detail of the text. The research uses a gender-oriented approach to the representation of cultural constructs, embodied in the picture of the world, the point of view of the author and the hero, the system of characters, the nature of the author's consciousness, the object-subject system. The gender approach to the study of literature today is a form of in-depth reading and is a higher, more measured tool, in such a way that it corrects the traditional view of beautiful writing and articulates the problem of female authorship and provokes “re-reading” of classical texts.

The article examines the early work of Françoise Sagan in the context of postmodern interpretations of the stylistic manner of women's writing, artistic thinking, women's perspective on life, women's experience through the representation of micro-images of the material world. The material of the study is the novel “Bonjour tristesse” by Françoise Sagan. The peculiarity of Sagan's female writing is determined by the conscious female authorship, the presentation of the image of a woman as a protagonist, and the gender-marked specificity of the narrative.

The analysis of the originality of women's creativity is carried out taking into account the positions of existentialism, theoretical concepts of feminist criticism. The work uses the main methodological provisions of structural semiotics, the concept of text, cultural dialogism, literary studies of things in texts.

As a result of the research, it was found that the artistic detail, due to its special content, symbolics, compositional and characterological function, becomes an important component of the poetic organization of the text. Through the detail, the way of the artist's artistic thinking is revealed to a large extent, his ability to express the author's idea of the work through the objects of the material world. The gender representation of an artistic detail emphasizes the individuality of the author's style of Françoise Sagan, the gender-psychological marking of elements of poetics, which model in the space of the artistic narrative a specifically female relationship to reality, which ensures the reading of the work as a female text.

1. Вступ

Художня деталь є не тільки важливим складником тексту, а й маркером відповідної епохи, читацького сприйняття, авторського задуму. Серед кластерів художньої деталі вагоме місце займають побутові речі, деталі інтер'єру, одяг, їжа, транспорт та інші реалії. Глибоке символічне значення, закладене автором у матеріальні речі, які є частиною змістової палітри твору, демонструє характер взаємодії речового та духовного, виконує функцію структурної організації твору, слугує активатором

множинної інтерпретації тексту читачем. Естетичний потенціал художньої деталі пов'язаний із характером семантичної трансформації мовних одиниць, що становлять вербальну форму художньої деталі в художньому тексті і поділяються на дві групи: ті, що констатують, і ті, що імплікують [Пасечник, 2021: 646]. Зазвичай сприйняття деталі проходить дві стадії: семантичну стадію розуміння, у якій провідну роль відіграють парадигматичні та синтагматичні функції, і семіотичну стадію впізнавання, що спирається на текст.

Питання семантики речі вважають концептуально важливим, «оскільки потрактування речі у різних естетичних системах підпорядковано різним чинникам і є домінантним за зміни художньої свідомості» [Городнюк, 2017: 6]. Ураховуючи соціологічну природу семантики та семіології художнього тексту, гендерноорієнтоване дослідження репрезентації культурних конструктів з'ясовує ознаки соціально-психологічних стереотипів фемінності й маскулітності, утілених у картині світу, точці зору автора й героя, системі персонажів, характері авторської свідомості, об'єктно-суб'єктній системі.

Особливості репрезентації речового світу як художньої деталі тексту тісно пов'язані з буттєвим та соціокультурним аспектами, з емоційною, сакральноритуальною та іншими цінностями, що містять численні культурні смисли. Репрезентація переважно визначається семантикою тексту та його розумінням, тому важливо враховувати індивідуальну проєкцію, що віддзеркалює зміст, смисл відповідного тексту в індивідуальній свідомості під час зустрічі читача зі знаковою продукцією та семантичне поле тексту як потенційну величину, що її отримали в результаті сукупного врахування всіх можливих проєкцій читачів [Серажим, 2013: 35].

Гендерний підхід сприяє інтерпретації символіки жіночого досвіду, що втілений у гендерній поезії тексту. Окреме місце в гендерних дослідженнях займає феміністична теорія, адже проблема жіночої літератури, як і взагалі статус жінки в сучасному світі, викликає підвищений інтерес. Уважають, що чоловічий і жіночий дискурс – це дві автономні системи, які значно відрізняються одна від одної. Письменник, реалізуючи свій творчий задум, через оповідача вживляє у тканину твору своєрідний імплантант, у якому втілені індивідуально-авторські художні моделі світу, позначені гендерною інтенційністю.

Творчість Франсуази Саган неодноразово ставала предметом літературознавчих досліджень, орієнтованих на підходи та інтерпретації екзистенціалізму і психоаналізу (Bieber, 2007; Miller, 2019; Morello, 2000; St. Onge, 1984), автобіографізму і психологізму (Holmes, 2019; Mourgue, 1958; Vandromme, 1977). Гендерний підхід до вивчення літератури сьогодні набуває форму заглибленого читання та є явищем більшою мірою інструментальним, таким, що корегує традиційний погляд на красну писемність, артикулює проблему жіночого авторства та провокує «перечитання» класичних текстів. У нашому дослідженні рання творчість Франсуази Саган розглядається у контексті постмодерного трактування стильової манери жіночого письма, художнього мислення, жіночого кута зору на життя, жіночого досвіду через репре-

зентацію мікрообразів речового світу. Матеріалом дослідження є роман “*Bonjour tristesse*”.

Аналіз своєрідності жіночої творчості проводиться з урахуванням позицій екзистенціалізму, теоретичних концепцій феміністичної критики (С. де Бовуар, Ю. Кристева, Е. Шоуволтер). У роботі використано основні методологічні положення структурної семіотики Ю. Лотмана, концепції тексту Р. Барта, культурного діалогізму М. Бахтіна, дослідження, присвячені речі як літературознавчій категорії [див. напр.: Бігун, 2017; Городнюк, 2017].

У цілому феміністична літературна критика у теоретико-філософському плані може бути орієнтована по-різному, але одне залишається спільним для всіх її різновидів – це визнання особливого способу жіночого буття у світі і відповідних йому жіночих репрезентативних стратегій. Творчість Франсуази Саган вирізняється неповторною манерою, яка майстерно відтворює глибину і непередбачуваність почуттів жінки. Головні героїні її творів – сильні та незалежні жінки, інколи мінливі і легковажні, але все ж залежні від своїх почуттів та обставин. Уже у першому романі Ф. Саган “*Bonjour tristesse*” (1954) з'являється нова літературна героїня – молода дівчина, яка починає своє самостійне життя з протесту проти традиційної моралі. Для консервативної публіки скандалом був і зміст роману, і вік авторки. Але у французькій літературі відверті любовні перипетії були частиною сюжетів у творах письменників попередніх епох, що сприймалося суспільством, оскільки про це розповідав чоловік і оповідь велася від третьої особи. Тема позашлюбних стосунків, розриву сімейних устоїв, моралі піднімалася у французькій літературі ХХ ст. доволі часто (напр.: “*L'Âme enchantée*” Romain Rolland, “*Famille Boussardel*” Philippe Hériat, “*Le Désert de l'amour*”, “*Thérèse Desqueyroux*” François Mauriac). Однак Саган не дотримується традиційної концепції сімейного роману, вона не ставить за мету показати процес руйнування сім'ї, адже механізм руйнування почав свій відлік задовго до зображуваних у романі подій. Натомість образ «нової жінки» французької письменниці протиставляє свою життєву позицію не лише чоловічому патріархальному суспільству, а й традиційній жіночій пасивності. Авторка не руйнує традиційну романну структуру, що пояснюється, передусім, адресацією її творів широкому колу читачів, підтверджуючи природу постмодернізму, яка сприяє стиранню меж між «елітарною» і «масовою» літературою. Художнє мислення Саган усе-таки тяжіє до другої із цих дефініцій: підкреслена «читабельність» текстів, оперування певними універсальними образами, близькими до соціальних типів у реалістичному письмі тощо. Таким чином, однією з провідних

настанов є принципова «впізнаваність» романної форми, що відповідає очікуванням імпліцитного читача, який спирається на досвід класичного роману з чітко визначеними структурними законами.

Як правило, мовні засоби жіночої прози тісно пов'язані з домінуючим дискурсом автобіографічності, особливістю якого є самовираження та самопрезентація авторки через ретроспективний опис власного життя, вербалізацію досвіду, почуттів, переживань, рефлексій із приводу різних фактів і подій особистого чи суспільного життя. Водночас автобіографічний дискурс – це мистецький процес, художня творчість, занурена у власне життя, це особливий творчий акт, у якому відбувається перетворення індивідуального досвіду через спогад про власне минуле. Специфічними маркерами авторської присутності в автобіографічному дискурсі є такі компоненти: презентація власного «Я», найчастіше гомодієгетичний спосіб нарації в інтрадієгетичній (рідше в екстрадієгетичній) ситуації, своєрідний хронотоп, співвідношення в часі між авторкою й описуваними персонажами, у тому числі головною героїнею.

Очевидною гендерною маркованістю характеризується використання жіночого бачення світу. Відповідно дескриптори ідеологем, у яких домінують жіночі асоціації за образного осмислення дійсності, представлені такими тематичними сферами, як зовнішність чоловіків і жінок, предмети одягу, постіль, їжа, елементи хатнього інтер'єру, назви прикрас і коштовностей, транспортні засоби тощо. Особливого значення у романі набуває портрет персонажа, у якому зосереджене відношення між формативом (описом зовнішності) і мисленевим відображенням у свідомості людей (автора, реципієнтів, сучасників героя) предметів і явищ дійсності в її найрізноманітніших проявах.

Прикметно, що така художня деталь, як літературний портрет, у романі “*Bonjour tristesse*” прямо пов'язаний із зовнішністю, адже «тіло є першоосною сутнісних сил людини і домінує серед них. Фізичні кондиції значною мірою обумовлюють спосіб, якість і стиль життя особистості» [Beauvoir, 1949: 104]. Перше, на що звертаємо увагу в описах персонажів роману, – це їхні фізичні дані. Для Сесіль важлива батькова думка про фізичну привабливість, яка є ледь не вирішальною для формування кола спілкування: «... nous [fréquentions] des gens bruyants, assoiffés, auxquels mon père demandait simplement d'être beaux ou drôles”.

Портрети персонажів роману рясніють описом зовнішності, фізичних якостей. Наприклад:

Ельза: “*C'était une grande fille rousse, mi-créature, mi-mondaine, qui faisait de la figuration dans les studios et les bars des Champs-Élysées.*

<...> ...Elsa qui rougissait et pelait dans d'affreuses souffrances”.

Сіріл: “*Il avait un visage de Latin, très brun, très ouvert, avec quelque chose d'équilibré, de protecteur, qui me plut. <...> Il était grand et parfois beau, d'une beauté qui donnait confiance”.*

Анна: “*...elle était légèrement, parfaitement maquillée. <...> La taille mince, les jambes parfaites, elle n'avait contre elle que de très légères flétrissures. Cela représentait sans doute des années de soins, d'attention...».*

Для героїні фізичні дані жінки/чоловіка мають надзвичайну вагу, адже вона вважає, що бажання подобатися є чи не основним в життєвій ієрархії цінностей: “*Car, que cherchions-nous, sinon plaire? Je ne sais pas encore aujourd'hui si ce goût de conquête cache une surabondance de vitalité, un goût d'emprise ou le besoin furtif, inavoué, d'être rassuré sur soi-même, soutenu*”. Тому фізично непривабливі люди вже приречені на життєві маргінеси: “*...j'éprouvais en face des gens dénués de tout charme physique une sorte de gêne, d'absence; leur résignation à ne pas plaire me semblait une infirmité indécente*”. Бажання «подобатися» для Сесіль та її батька виказує типологічні гендерні моделі «ляльки» та «мачо». Саган робить акцент на інфантилізації цих персонажів. Так, Сесіль охоче приймає роль ляльки-іграшки для батька: “*Et dans la voiture, son explosion de joie, subite, triomphante, parce que j'avais ses yeux, sa bouche et que j'allais être pour lui le plus cher, le plus merveilleux des jouets*”. Свою гендерну модель «мачо» Раймон успішно виконує, натомість «втікає» від обов'язків батька, оскільки він інфантильний та безвідповідальний за життя, почуття близьких йому людей. Так, порівнюючи батька із Сірілом, Сесіль вагається, котрий із них є підлітком: “*...lequel des deux était l'adulte*”.

Світ машин зазвичай протиставляють світові людей. Соціокультурним маркером технічного боку цивілізації у романі є автомобіль. Автомобіль Анни постає наскрізним концептуальним образом, своєрідним лакмусовим папірцем її стилю життя, у ньому сконцентровані головні світоглядні орієнтації персонажа. Семантика цієї художньої деталі у романі визначається семіотичним зв'язком «автомобіль/жінка». Зокрема, появу Анни на віллі знаменує автомобільний клаксон, що вводить у безжурну атмосферу твору передчуття небезпеки. Сесіль сприймає світ машин узагальнено, автомобілі вона пов'язує переважно з приємними спогадами, відчуттями. Так, саме в машині, забираючи доньку з пансіону після довгої розлуки, Раймон виявляє радісні відчуття, що його донька схожа на нього. Прикметно, що саме Сесіль Анна поблажливо віддає кермо свого автомобіля, який привозить їх до вечірньої

французької рив'єри. Саме у машині головна героїня застає свого батька і Анну, усвідомлюючи загрозу своєму життєвому просторові: *“Je passai la revue des terrasses et pensai enfin à la voiture. Il me fallut un moment pour la retrouver dans le parc. Ils y étaient. J'arrivai par-derrière et les aperçus par la glace du fond. Je vis leurs profils très proches et très graves, étrangement beaux sous le réverbère. Ils se regardaient, ils devaient parler à voix basse, je voyais leurs lèvres bouger”*.

Щодо автомобіля Анни у Сесіль виникають амбівалентні відчуття: з одного боку, вона захоплюється швидкістю, комфортом, зручністю, який дарує машина, з іншого боку, автомобіль асоціюється з потенційною загрозою. Такі самі відчуття тривожать Сесіль і щодо Анни: з одного боку, вона захоплюється стриманістю, елегантністю, шляхетністю Анни, але з іншого – її лякає перспектива створення сім'ї, яка покладе край безтурботному життю, що так подобалося Сесіль та Раймону.

Прикметно, що описи Анни та її автомобіля мають низку типологічних паралелей:

Анна: *“Anne Larsen était une ancienne amie de ma pauvre mère et n'avait que très peu de rapports avec mon père. Néanmoins à ma sortie de pension, deux ans plus tôt, mon père, très embarrassé de moi, m'avait envoyée à elle. En une semaine, elle m'avait habillée avec goût et appris à vivre. J'en avais conçu pour elle une admiration passionnée qu'elle avait habilement détournée sur un jeune homme de son entourage. Je lui devais donc mes premières élégances et mes premières amours et lui en avais beaucoup de reconnaissance. A quarante-deux ans, c'était une femme très séduisante, très recherchée, avec un beau visage orgueilleux et las, indifférent. Cette indifférence était la seule chose qu'on pût lui reprocher. Elle était aimable et lointaine”*.

Автомобіль Анни: *«...c'était une lourde américaine décapotable qui convenait plus à sa publicité qu'à ses goûts. Elle correspondait aux miens, pleine d'objets brillants, silencieuse et loin du monde, penchant dans les virages. De plus, nous étions tous les trois devant et nulle part comme dans une voiture, je ne me sentais en amitié avec quelqu'un. Tous les trois devant, les coudes un peu serrés, soumis au même plaisir de la vitesse et du vent, peut-être à une même mort. Anne conduisait, comme pour symboliser la famille que nous allions former”*.

Очевидно, що автомобіль Анни має множинні конотації. В особливий спосіб ця машина є і символом можливої майбутньої сім'ї, і символом загибелі Анни. З останнім аспектом – потрактуванням автомобіля як символом катастрофи – пов'язаний епізод аварії/самогубства Анни, адже вона з'являється і покидає сторінки роману саме на автомобілі.

До гендерної репрезентації автомобіля належить синтетична метафора «автомобіль/жінка», що збільшує семантичний обсяг поняття, яке передається, та долучає до його розпізнання весь арсенал фонових знань. Порівнюючи опис Анни та її автомобіля, упадають у вічі подібності, породжені не онтологією речей, а механізмами переробки інформації. Так, через прізвище Ларсен виявляється іноземне, не французьке походження Анни. В описі автомобіля присутня така деталізація, як «американський кабриолет». Розкішна машина закордонного виробництва надзвичайно пасує Анні за статусом. Автомобіль такий самий вишуканий, шляхетний, надійний, як і його власниця. Семантика автомобіля у романі тісно пов'язана з концептним полем культурних смислів, серед яких можна увиразнити мотив «автомобіль/жінка», мотив життєвого шляху, ідею руху вперед, високих швидкостей та можливостей, мотив машини як загрози життю.

Очевидно, що Анна відповідає традиційним суспільним уявленням про успішну жінку, у якій поєднано і «берегиню», і «Барбі». Саме для ідеального статусу Анні бракує позитивних відповідей в анкеті «сімейне становище» та «діти», які вона планує поповнити за рахунок шлюбу з Раймоном, батьком Сесіль, та стати «матір'ю» для головної героїні. Вишуканий кабриолет, у якому на першому ряду можуть поміститися троє осіб, та Анна за кермом символізують соціокультурне розуміння показового боку успіху жінки: досягнення мети, багатства, щастя у професійному, родинному та суспільному аспектах. Натомість Сесіль активно боронить свій життєвий простір від цих трафаретних ролей жінки. Намагаючись уникнути ролі «жінки-коханки» (Ельза) чи «жінки-матері» (Анна), Сесіль відтворює батькову поведінку як ідеальний спосіб «буття-для-себе», не відчуває потреби одержувати дозвіл на користування життям.

Опис персонажів роману Саган схожий до ремарок щодо дійових осіб у п'єсі. Авторка завжди вказує ім'я, точний вік, професію/рід занять та часткові сімейні зв'язки та відносини, статеву приналежність, опис особистості, особливості гардеробу та зовнішнього вигляду. Загострена увага на предметах жіночого одягу теж видає гендерно чутливу комунікацію. Семантика одягу в романі прочитується в системі культурних опозицій: модне/традиційне, вишукане/просте, своє/чуже, світле/темне. Наприклад, концепт жіночого плаття репрезентовано через сукупність деталей: фасону, фактури, кольорової гами, якості і стану, манери одягатися та звички його носити. Елегантне вбрання та вишукані манери Анни актуалізують простір «вищого світу». Сцени репрезентації героїні окреслюють два виразні акценти:

в одязі – модна елегантна сукня залежно від нагоди, у манерах – характерний спосіб поведінки:

(1) “*Elle descendait l’escalier à sa rencontre, détendue, souriante, dans une robe qui ne semblait pas avoir voyagé*”.

(2) “*Elle portait une robe grise, d’un gris extraordinaire, presque blanc, où la lumière s’accrochait, comme, à l’aube, certaines teintes de la mer. Tous les charmes de la maturité semblaient réunis en elle, ce soir-là*”.

(3) “*Anne avait une robe mauve comme les cernes sous ses yeux, comme ses yeux mêmes*”.

Щоразу описи суконь Анни вербалізують соціокультурні ідеологеми твору. Авторка увиразнює контраст вишуканої шляхетності й елегантності Анни, що уособлює гідність, самоповагу, етичний максималізм, та інших жіночих образів (Ельзи і Сесіль), зовнішній вигляд яких, їхня манера одягатися і поводитися є логічним продовженням їхнього легковажного та обмеженого ества. Тут проступає об’єктивна авторцепція, що вмотивовує такі поведінкові риси, як самозамилування, слідування моді, посилена турбота про зовнішність, що притаманна фемінному психогендерному профілю [Шаф, 2019: 73].

Отже, художня деталь завдяки своїй особливій змістовій наповненості, символіці, композиційній та характерологічній функції постає важливим складником поетикальної організації тексту. Через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення письменниці, здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ те, що дає змогу виразити авторську ідею твору. Гендерна репрезентація художньої деталі підкреслює індивідуальність авторського стилю Франсуази Саган, гендерно-психологічну маркованість елементів поетики, що моделюють у просторі художньої оповіді специфічно жіноче відношення до реальності, котре забезпечує прочитання твору як жіночого тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бігун О.А. Дискурс речовізму у «паризькому тексті» Поля Верлена. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 27. Т. 1. С. 76–79.
2. Городнюк Н.А. *Res incognita*: семіотика речі у східнослов’янському модерністському романі першої половини ХХ століття : монографія. Дніпро : Свідлер А.Л., 2017. 560 с.
3. Косяк В. Людина та її тілесність у різних формах культури : навчальний посібник. Суми : Університетська книга, 2010. 318 с.
4. Пасечник О.В. Основні підходи щодо класифікації художньої деталі. *Наука та суспільне життя України в епоху глобальних викликів людства у цифрову еру (з нагоди 30-річчя про-*

голошення незалежності України та 25-річчя прийняття Конституції України) : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Одеса, 21 травня 2021 р. : у 2-х т. Одеса : Гельветика, 2021. Т. 1. С. 646–648.

5. Серажим К. Семантичний і семіотичний аспекти аналізу текстів. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Журналістика*. 2013. № 20. С. 34–36.
6. Шаф О. Гендерно-психологічні аспекти української лірики : монографія. Київ : Просвіта, 2019. 608 с.
7. Beauvoir S. de. *Le deuxième sexe*. Т. 2: *L’expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949. 366 p.
8. Bieber H. *Étude sur Françoise Sagan. Bonjour Tristesse*. Paris : Ellipses, 2007. 106 p.
9. Holmes D. The “little world” of Françoise Sagan. *Middlebrow matters: women’s reading and the literary canon in France since the Belle Epoque* / eds. D. Holmes. Liverpool : Liverpool University Press, 2019. P. 126–149.
10. Miller J. *Françoise Sagan*. Boston : Twayne’s, 1988. 278 p.
11. Morello N. *Françoise Sagan: Une conscience de femme refoulée*. New York : Peter Lang, 2000. 267 p.
12. Mourgue G. *Françoise Sagan*. Paris : Éditions Universitaires, 1958. 150 p.
13. Sagan F. *Bonjour tristesse*. Paris : R. Julliard, 1954. 187 p.
14. St. Onge M. *Narratives Strategies and the Quest for Identity in the French Female Novel of Adolescence : Thèse de Doctorat*. Boston College, 1984. 120 p.
15. Vandromme P. *Françoise Sagan*. Paris : Régine Deforges, 1977. 124 p.

REFERENCES

1. Bigun O.A. (2017) Dyskurs retshovizmu u “paryzkomu teksti” Polia Verlana [Discourse of thingness in “Parisian text” by Paul Verlaine]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*. № 27. Т. 1. P. 76–79. [in Ukrainian].
2. Horodniuk N.A. (2017) *Res incognita*: semiotyka retshi u skhidnoslovianskomu modernistskomu romani perchoi polovyny XX stolittia [Res incognita: The semiotics of thing in the Eastern Slav modernistic novel in the first half of 20th century]. Dnipro: Svidler A. L. 560 s. [in Ukrainian].
3. Kosiak V. (2010) Liudyna i yiyi tilesnist u riznykh formakh kultury [The person and his body in the different forms of the culture]. Sumy : Universytetska knyha. 318 s. [in Ukrainian].
4. Pasetchnyk O.V. (2021) *Osnovni pidkhody tshodo klasyfikatsii khudozhnioyi detali* [The

- basic aspects of artistic detail's classification]. *Nauka ta suspilne zhyttia Ukrainy v epokhu hlobalnykh vyklykiv ludstva u tsyfrovu eru* : u 2 t. : materialy mizhnarodoyi naukovo-praktytshnoyi konferentsii (Odesa, 21 travnia 2021 r.). Odesa : Vydavnytchiy dim "Gelvetyka". T. 1. P. 646–648. [in Ukrainian].
5. Serazhym K. (2013) Semantytshnyi i semioyutshnyi aspekty analizu tekstiv [Semantic and semiotic aspects of texts' analysis]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevtshenka. Zhurnalistyka*. № 20. P. 34–36 [in Ukrainian]
 6. Shaf O. (2019) Genderno-psykholohitshnyi aspekt ukrainskoyi liryky [Gender and psychological aspects of Ukrainian lyrics]. Kyiv : VPTS: "Prosvita". 608 s. [in Ukrainian].
 7. Beauvoir S. de. (1949) *Le deuxième sexe*. T. 2 : *L'expérience vécue*. Paris : Gallimard. 366 p.
 8. Bieber H. (2007) *Étude sur Françoise Sagan. Bonjour Tristesse*. Paris : Ellipses. 106 p.
 9. Holmes D. (2019) The "little world" of Françoise Sagan. *Middlebrow matters: women's reading and the literary canon in France since the Belle Epoque* / eds. by D. Holmes Liverpool : Liverpool University Press. PP. 126–149.
 10. Miller J. (1988) *Françoise Sagan*. Boston : Twayne's. 278 p.
 11. Morello N. (2000) *Françoise Sagan: Une conscience de femme refoulée*. New York : Peter Lang. 267 p. [in English].
 12. Mourgue G. (1958) *Françoise Sagan*. Paris : Éditions Universitaires. 150 p. [in English].
 13. Sagan F. (1954) *Bonjour tristesse*. Paris : R. Julliard. 187 p.
 14. St. Onge M. (1984) *Narratives strategies and the quest for identity in the French female novel of adolescence: Thèse de Doctorat*. Boston College. 120 p.
 15. Vandromme P. (1977) *Françoise Sagan*. Paris : Régine Deforges. 124 p.