

МІФОЛОГІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ ІНІЦІАЦІЇ В КОМІКСІ МАРЖАН САТРАПІ «ПЕРСЕПОЛІС»

Вишницька Юлія Василівна,
*доктор філологічних наук, доцент,
доцент кафедри світової літератури
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
y.vyshnytska@kubg.edu.ua
orcid.org/0000-0002-2369-6050*

Журба Андрій Олександрович,
*магістрант
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
aozhurba.fufkm24m@kubg.edu.ua
orcid.org/0009-0005-9779-8171*

Мета – здійснити семіотичну реконструкцію міфологічного сценарію ініціації в тексті графічного роману «Персеполіс», що досягається розв’язанням таких завдань: описати наукову рецепцію автобіографічного твору Маржан Сатрапі, простеживши ключові напрями досліджень цього коміксу; проаналізувати спектр стрижневих міфологем тексту на релевантних їхній семантиці міфологічних зрізах; описати трьохетапний алгоритм прочитання міфосценарію ініціації: відокремлення, випробування, винагорода; визначити стилістично репрезентативні інтермедіальні маркери тексту.

Методи. Реконструкцію міфологічного сценарію ініціації здійснено за допомогою методики міфосеміотичного моделювання та міфоаналізу. У дослідженні застосовано також елементи наратологічного, текстуального, імагологічного, стилістичного методів аналізу тексту, а також інтермедіальний метод як основний.

Результати. Реконструйовано три ініціаційні цикли нараторки «Персеполісу». Усі цикли змодельованого міфологічного сценарію ініціації мають ідентичний алгоритм: Відокремлення → Випробування → Винагорода, експліковані в тексті відповідними образами й мотивами. Визначено міфологемні репрезентанти трьох циклів ініціації: образи таких міфомоделей, як гідроморфна (вода), піроморфна (вогонь), тераморфна (земля), солярна (сонце), флористична (квіти), аероморфна (вітер, повітря), теїстична (бог), атрибутивна (хлібна пташка, хустка), ороморфна (тюремний мур, сходи, підвал) міфомоделей, що в тексті відтворюють переважно амбівалентну семантику, репрезентуючи провідні мотиви. Проаналізовано візуальну мову тексту, яка разом із вербальним кодом дешифрує семантику ініціації. Саме візуальний складник твору найповніше репрезентує індивідуально-авторський стиль мисткині.

Висновки. Комікс «Персеполіс» Маржан Сатрапі демонструє неоміфологічний складник графічного наративу, у якому зчитуються приховані архетипні структури, вибудовуються неочікувані образно-мотивні зчеплення. Інтермедіальне й міфосеміотичне дослідження коміксу окреслює перспективи вивчення його як складної багаторівневої форми репрезентації сучасної культури, що руйнує усталені стереотипи щодо коміксу як низького жанру масової літератури.

Ключові слова: іранська література, міфологема, семіотична система, вербальний код, візуальний код, переклад, ідентичність, наративна структура, Я-наратор, тожсамість.

MYTHOLOGICAL SCENARIO OF INITIATION IN MARJANE SATRAPI'S *PERSEPOLIS*

Vyshnytska Yuliia Vasylivna,

Doctor of Philological Sciences,

Associate Professor at the World Literature Department

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

y.vyshnytska@kubg.edu.ua

orcid.org/0000-0002-2369-6050

Zhurba Andriy Oleksandrovysh,

Master's Student

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

aozhurba.fufkm24m@kubg.edu.ua

orcid.org/0009-0005-9779-8171

Purpose. The aim of this article is to carry out a semiotic reconstruction of the mythological scenario of initiation in the graphic memoir *Persepolis*. The research objectives include: reviewing scholarly reception of Marjane Satrapi's autobiographical work and identifying key directions in *Persepolis* studies; analyzing the range of core mythologemes in the text within mythological frameworks relevant to their semantics; describing a three-stage algorithm for reading the initiation myth-scenario – separation, trial, reward; and identifying stylistically representative intermedial markers in the text.

Methods. The reconstruction of the mythological initiation scenario is conducted using mythosemiotic modeling and mytho-analysis. The study also employs elements of narratological, textual, imagological, and stylistic analysis, as well as intermedial methodology as the principal approach.

Results. Three initiation cycles of the *Persepolis* narrator are reconstructed. Each cycle of the modeled mythological initiation scenario follows an identical algorithm – Separation → Trial → Reward – explicitly represented in the text through recurring images and motives. The mythologemic representatives of the three cycles are identified, including images corresponding to the following myth-models: hydromorphic (water), pyromorphic (fire), terramorphic (earth), solar (sun), floristic (flowers), aeromorphic (wind, air), theistic (God), attributive (breadbird, veil), and oromorphic (prison wall, stairs, basement). These myth-models predominantly convey ambivalent semantics and represent central motives of the narrative. The visual language of the text is analyzed; together with the verbal code it deciphers the semantics of initiation. The visual component of the work most fully reflects Satrapi's distinctive authorial style.

Conclusions. Marjane Satrapi's *Persepolis* reveals a neo-mythological dimension of the graphic narrative, in which hidden archetypal structures emerge and unexpected figurative-motivational connections unfold. Intermedial and mythosemiotic analysis of the comic positions it as a complex, multilayered form of contemporary cultural representation that challenges entrenched stereotypes of comics as a low genre of mass literature.

Key words: Iranian literature, mythologeme, semiotic system, verbal code, visual code, translation, identity, narrative structure, I-narrator, selfhood.

1. Вступ

Комікс як гібридна форма мистецтва, що поєднує вербальні та візуальні коди, може запропонувати широкий діапазон досліджень, зокрема міждисциплінарних. В Україні комікс лише набирає обертів, тоді як за кордоном цей жанр давно вважається повноцінним, конкурентоспроможним у царині гуманітарних наук. Російсько-українська війна загострила увагу до текстів, які певною мірою перегукуються із сьогоденням. До таких творів належить «Персеполіс» ірано-французької мисткині, сценаристки Маржан Сатрапі про ірано-іракську війну 80-тих років ХХ століття, що підсилює **актуальність** запропонованої розвідки.

Об'єктом дослідження є комікс «Персеполіс» Маржан Сатрапі, вибір якого зумовлений кількома чинниками: по-перше, твір своїм проблемно-тематичним комплексом тісно пов'язаний із

воєнними діями в Україні, спричиненими росією, що актуалізує його в контексті сучасних українських реалій; по-друге, у тексті помітна концентрація міфологічних образів, що надає широкий простір для подібного аналізу; по-третє, цей графічний роман є прикладом твору, якому вдалося вийти за межі комікс-спільноти та здобути широке визнання серед критиків та читачів, а відтак стати певним репрезентантом творів, які демонструють здатність повноправно функціонувати серед інших видів мистецтва; по-четверте, «Персеполіс» має автобіографічний характер, що забезпечує верифікацію побутово-профанного та підсвідомого вимірів міфів загалом і міфологічних сценаріїв зокрема.

Предметом дослідження є міфосценарій ініціації та відповідний алгоритм його реконструкції, запропонований Юлією Вишницькою в монографії «Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах» (Вишницька, 2016). Саме міфосценарійний фокус зумовлює **новизну** дослідження.

Мета статті – міфосеміотично реконструювати сценарій ініціації у тексті графічного роману «Персеполіс». Меті підпорядковано такі **завдання**: описати наукову рецепцію твору Маржан Сатрапі, простеживши ключові напрями досліджень цього коміксу; проаналізувати спектр стрижневих міфологем тексту на міфологічних зрізах, релевантних семантиці образів; описати трьохетапний алгоритм прочитання міфологічного сценарію ініціації: відокремлення, випробування, винагорода; визначити інтермедіальні маркери тексту, що репрезентують особливість ідіостилю мисткині.

У дослідженні застосовано елементи наратологічного (текстова стратегія Я-нарації), текстувального (виокремлення ключових образів і мотивів, підтекст, діалогічність), стилістичного (визначення індивідуально-авторських ознак), імагологічного (проблема різних типів (само) ідентичності нараторки) **методів аналізу тексту**, інтермедіальний метод як ключовий (семантика вербальної і візуальної мови тексту). Реконструкція міфологічного сценарію ініціації здійснена за допомогою методики міфосеміотичного моделювання та міфоаналізу.

2. Наукова рецепція твору Маржан Сатрапі

Мультикультурна творчість самобутньої ірано-французької художниці, ілюстраторки, сценаристки, авторки коміксів-бестселерів останні два десятиліття не виходить з дослідницького фокусу науковців і митців, перш за все, як провокативна. Комікси, зокрема «Курча з чорносливом», «Персеполіс», досліджуються в психологічному ключі, у парадигмі наратології, інтермедіальних студій, компаративних, гендерних тощо.

Так, предмет аналізу розвідки «Reading Traumatized and Depressed Women: A Cognitive Study of Marjane Satrapi's *Persepolis*» – депресію – Ahmed Rasheed Lamiaa досліджує за допомогою методики когнітивно-поведінкової терапії Аарона Т. Бека на матеріалі твору Маржан Сатрапі «Персеполіс». Ядро наукового аналізу зосереджується на вивченні природи, причин і руйнівних наслідків депресії головної героїні-нараторки автобіографічного графічного роману іранської письменниці (с. 747). Застосована в статті модель Бека пояснює, як формується депресія у свідомості хворого, і ґрунтується на трьох ключових поняттях: схема, когнітивна тріада та когнітивні помилки (Lamiaa, 2022: 747). Автор дослідження пояснює, які події в житті головної героїні запустили депресивний механізм. Так, страта дядька Аноша, яку Lamiaa Ahmed Rasheed визначає як центральну травму роману, започатковує формування «схеми депресії», що активується кожною наступною втратою (зокрема, відчуттям самотності, провини, відчуження, відмовою від власної ідентичності, цькуванням культурно чужого їй оточення, втратою віри в себе). Усі ці стани нараторки формують когнітивну помилку: хибне «читання думок» («Я потворна, смердюча, зле одягнена, іще ї волосся скрізь росте!» (Сатрапі, 2022: 221)) і когнітивну тріаду: відчуття подвійного вигнання (з дому, просякнутому небезпеками, і з Відня, де Інша так і не стала Своєю); песимістичне, сповнене розчарувань сприйняття світу й зневага до себе; відчай, безнадія щодо майбутнього (докладніше про це: Lamiaa, 2022)).

Співавторки статті «Побудова жанру “комікс”» аналізують структуру коміксу на кількох прикладах, з-поміж яких – «Персеполіс». Так, дослідники зауважують, що в блоці «Заголовок» Маржан Сатрапі за допомогою різних стилів графічного дизайну передає настрій кожної частини твору, як-от виразні лінії і контрасти в моменти драми чи легкі, ледь помітні штрихи в комічних і життєрадісних епізодах (Чернищ, 2024: 153); «Вступ» слугує залученням читача до особистого простору авторки-нараторки, «встановлюючи контекст для подальших подій та постулюючи ключові теми» (Чернищ, 2024: 154). У п'ятому блоці «Основна частина» авторка коміксу, вдало комбінуючи «літературні та графічні елементи» (Чернищ, 2024: 155) і деталізуючи кадри, створює багат шаровість змісту.

Ірсе-тотожність та ідем-тотожність – у полі зору співавторок статті «Конструювання нарративної самоідентифікації у “Персеполісі” Марджан Сатрапі». Досліджуючи ці два типи тожсамості, Сніжана Нестерук та Іванна Дмитрук зазначають, що в автобіографічному творі вільніше розкривається «процес ініціації європеїзованої героїні» (Нестерук, 2019: 638) через дві основні форми самопрезентації: словесну та зображальну (Нестерук, 2019: 638), що компонують чотири частини коміксу з главами різної довжини, з титулками, фрагментами, де «панелі розбивають простір тексту нерівномірно, бо їх неоднаковий розмір створює складну систему, що ґрунтується на жорсткому ритмі, котрий співзвучний фабульному рухові й нестабільності оповідних подій» (Нестерук, 2019: 639–640). «“Я” як однаковість» (Нестерук, 2019: 640) (ірсе-тотожність) подається в тексті через урівнювання всіх в Ісламській Республіці Іран (носінням хусток, хіджабу – жінками та бороди – чоловіками тощо – так конструюється ідентичність як однаковість, «дрес-код як ідеологічна зброя» (Нестерук, 2019: 643)) і – в підсумку – «завдяки тексту народжується редукція ірсе-тотожності на користь ідем-тотожності» (Нестерук, 2019: 640): коли дівчинка-нараторка мріє стати пропочицею, намагаючись «вийти за межі проблеми, яку накладають на неї стандарти молодості, гендеру (бути дівчиною), віри (бути мусульманкою)» (Нестерук, 2019: 641), і наражається на неприйняття, кпини й цькування з боку однолітків та загалом оточення. Унаслідок – «Марджан як оповідачка буде своєю ідентичністю не на дотриманні норм і умов подібності, а на основі буття для себе» (Нестерук, 2019: 643).

У праці «*Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible?*» Pascal Lefèvre, осмислюючи шалений успіх «Персеполісу», наголошує на ролі візуального тексту у творі, який не лише щось зображує, а висловлює філософію, адже кожен малюнок, як пазл загальної картини, є візуальною інтерпретацією світу, візуальною онтологією (Lefèvre, 2008: 2). Дослідник аналізує стиль малюнків, зокрема семантику бінарних кольорів чорного і білого й інтерпретує білий колоратив ідентичним чорному у функції відмежування, позначення контурів об'єкта. Художниця, на переконання Pascal Lefèvre, не шукає образотворчих ефектів, а спрощує реальність до кількох основних ліній, більше тяжіє до планіметрії, ніж глибини, здебільшого поміщаючи персонажів в одну лінію на передньому плані, часто застосовує візуальні ритми (як-от діагональне зображення сходів чи автомобіля й величезного полум'я, передаючи ритм втечі від бомбардувань), спіралі (що подекуди виконують декоративні функції та експлікують певні емоції). Стиль Маржан Сатрапі науковець називає наївним, ілюструючи його численними прикладами наївного зображення реальних страхіть: образи в чорному та білому не шокують, жахливі реалії (війна, тортури, цькування, політичні репресії) відфільтровуються через цей наївний малюнок. Наївна експлікація серйозних реалій спрацювала, висновує дослідник: цей стиль виявився досить ефективним і переконливим для автобіографічної історії (Lefèvre, 2008: 3–4).

Seyedeh Zhaleh Abbasi Hosseini у дисертації «*Imagined Identity: Representing the Stereotype of the Other in Persepolis*» «мультикультурний напівавтобіографічний роман» (Hosseini, 2018: 3) аналізує із застосуванням імагології, яка допомагає простежити взаємозв'язки між автота гетерообразами, між стереотипами й знаками Іншості, а також визначити динамічну природу між ідентичністю та інакшістю. Те, як розповідається історія: через репрезентацію країни

походження (Іран) і країни проживання (Австрія), тобто обох сторін дихотомії Схід і Захід, через інтермедіальність графічного роману (його вербальний та візуальний шифри), – дозволяє зрозуміти авто-, гетеро- та метаобрази, для яких важливими є орієнталістська та окциденталістська складові. Автор дослідження просуває ідею історіографічної репрезентації національних стереотипів: як перехід від об'єктивного факту минулого до унікального суб'єктивного погляду на нього (Hosseini, 2018: 78).

Коміксу «Персеполіс» присвячено також один із есеїв збірки «Contemporary Art, World Cinema, and Visual Culture» Hamid Dabashi. Автор класифікує твір ірано-французької мисткині як книгу діалектики між локальною історією, яку оповідає героїня, і глобальною зустріччю з тими, кому вона її адресує, між візуальною та вербальною мовами. Її вербальна мова спрямована на тих, хто вільно володіє і розмовляє англійською, тоді як зображення зберігають меншу ідіоматичність (Dabashi, 2019: 27–70).

Niloufar Inalouei у дослідницькій роботі, що пояснює концепцію скульптурно-живописної виставки «Наративи Я: Прогулянки лабіринтом» (експозиція складається з двадцяти дерев'яних і металевих рам, у які вмонтовано тканини, пофарбовані вручну в різні відтінки, а також з п'яти менших скульптурних живописних об'єктів, що взаємодіють із чотирма різними джерелами світла, розміщеними на підлозі), метафорично осмислює плінні, несталі, постійно рухливі поняття приватного (пов'язаного з особистісним простором, домом) і публічного (того, що належить до патріархально-владної держави) через наративні алюзії, експресивні матеріали та процеси творення інсталяцій. З-поміж ілюстративних елементів дослідження – і графічний роман Маржан Сатрапі «Персеполіс». Arnaud Sales, якого згадує мисткиня, розглядає взаємопов'язаний «гойдалкоподібний» зв'язок між цими двома сферами як травматичний для однієї з них: коли одна може розширювати простір свободи внаслідок звуження іншої (Inalouei, 2021: 6).

3. Міфологемні репрезентанти сценарію ініціації в «Персеполісі» Маржан Сатрапі

У контексті автобіографічної історії, зосередженої на дорослішанні та пошуковій героїнею власної ідентичності, доречним видається аналіз твору в парадигмі міфосценарію ініціації, що відбувається в три етапи (відокремлення, випробування та винагорода) і характеризується, зокрема, зовнішніми та внутрішніми змінами, передбачає жертвність, тимчасову втрату свого Я, здійснення терапевтичної психологічної функції зцілення тощо (Вишницька, 2016: 413). Згідно з концепцією Юлії Вишницької, моделювання сценарію ініціації матиме такий алгоритм: відокремлення (В) → подолання/неподолання перешкод (ПП/НП) → подарунок (винагорода) (П) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР) (Вишницька, 2016: 115).

Головна героїня автобіографічного твору Маржан проходить цей сценарій у кілька циклів. «Персеполіс» поділений на чотири частини, кожна з яких охоплює окремі періоди життя Сатрапі: перший присвячений дитинству авторки, другий – підлітковості Маржан та її виїзду за кордон, третій – студентському життю в Австрії, четвертий – поверненню до Ірану. Прикметно, що історія завершується повторним від'їздом героїні з країни. Відповідно до змісту твору, в історії Сатрапі можна виокремити три цикли ініціації: перехід із дитинства до підлітковості (перший розділ), пошуки себе в Австрії та повернення до Ірану (другий і третій розділи), дорослішання і виїзд із дому (четвертий розділ).

Кожен із циклів репрезентовано як окремими, властивими саме йому, так і спільними образами-міфологеми. Провідну роль серед них відіграють першоелементи буття: води, вогню, повітря, землі, а також солярні (образ сонця) та флористичні (образи квітів) міфомоделі. Усі вони мають амбівалентну семантику, однак за будь-якої інтерпретації зберігають провідні мотиви. Так, вогонь уперше з'являється як елемент релігійних святкувань, що формують уявлення юнки Маржан про власну ідентичність («Я народилася з релігією» (Сатрапі, 2022: 10), у якій чільне місце посідала релігія Заратустри: «Я також хотіла, щоб ми святкували

зороастрійські свята, наприклад, свято вогню» (Сатрапі, 2022: 11)), однак уже в другому розділі, присвяченому пожежі в кінотеатрі, коли постраждало 400 людей (Сатрапі, 2022: 18–19), вогонь провіщає напругу між державою та суспільством, яка згодом призведе до революції. Надалі у творі образ вогню зберігає асоціацію саме із зовнішніми, суспільно-політичними зрушеннями, які безпосередньо впливають на формування персонажки: спалення портрету шаха (під час революції та дитинства Сатрапі) (Сатрапі, 2022: 45), вибухи від бомб (під час війни з Іраком і в період юнацтва героїні), вогнище анархістів-революціонерів (яке Маржан уявляє, перебуваючи на навчанні в Австрії) (Сатрапі, 2022: 217). Символічним є зображення авторкою дорожніх ліній як візерунків вогню в епізоді, де Сатрапі описує вимушене переселення жителів прикордонних міст під загрозою бомбардування (Сатрапі, 2022: 96). Так, у контексті війни образ шляху як життя і змін набуває мотивів небезпеки, хаотичності, неконтрольованості та непередбачуваності.

Незмінними означником етапу відокремлення в усіх життєвих циклах героїні є гідроморфні образи, що мають ритуальний характер. Коли дівчинка чує від мами, що її дідуся-дисидента катували водяною камерою, вона набирає повну ванну води і дуже довго сидить у ній, щоб відчувати те, що відчував її родич: *«Коли я вилізла, мої руки геть поморщилися, як у дідуся»* (Сатрапі, 2022: 29). По-перше, ця подія знаменує закінчує етап дитинства героїні-нараторки, початок її ініціації, а по-друге, закріплює за гідроморфними образами родовий символізм, зв'язок дівчини зі своїм родом. Так, перед від'їздом до Австрії героїня проводить ніч зі своєю бабусею та запитує в неї, як їй вдалося зберегти пружність грудей, на що та відповідає: *«Я зранку і ввечері опускаю їх на десять хвилин у холодну воду»* (Сатрапі, 2022: 157). Маржан зізнається, що насправді вона і так це знала, однак хотіла знову почути від бабусі ці слова, що нагадує ритуал замовлянь і разом із флористичними образами (піжама бабусі прикрашена квітками; бабуся підкладає квіти жасміну собі в бюстгальтер) надає цим словам та всьому епізоду ритуального характеру: *«І коли вона розтібала корсаж, з її грудей падали квіти. Це була вистава»* (Сатрапі, 2022: 157). Переважно саме ніч, темний замкнутий простір на кшталт печери (реалізований образом-хронотопом кімнати й образами-локусами ліжка бабусі, ліжка дівчини) стають хатиною для посвяти, початку ініціації (див. про це детальніше: Вишницька, 2022: 414–і далі). Уже в наступному розділі героїня зображена на ліжку в гуртожитку (підсилення цього образу як обмеженого локусу, лона матері, семантикою початкового етапу випробування), постіль якої прикрашена хвилястими візерунками, що нагадують воду чи вітер (Сатрапі, 2022: 163). Цей період життя героїні характеризується постійною тривожністю, стражданням від почуття самотності та кризи ідентичності, наростанням депресивних настроїв. Загалом упродовж усього тексту аероморфні візерунки постають означниками тривоги, непевності, критичних змін: остання подорож сім'ї Маржан перед початком війни зображена як політ на килимі-літаку (Сатрапі, 2022: 84); під час першої вечірки, на якій героїня відчуває культурну прірву з однолітками та бачить специфіку вільного сексуального життя західної молоді (*«Це стало моїм першим кроком до асиміляції в західну культуру»*) (Сатрапі, 2022: 196)), у повітрі кімнати авторка зображує звивисті візерунки диму, що поряд зі стурбованим обличчям Маржан набувають додаткового значення бентежних думок (Сатрапі, 2022: 193); перед остаточним від'їздом з Ірану героїня їде на берег Каспійського моря разом із бабусею, щоб подихати його особливим повітрям (Сатрапі, 2022: 351).

Однією з ключових міфологем тексту є сонце, що з'являється вже на перших сторінках роману. У дитинстві маленька Маржан уявляє себе пророчицею, зображеною із сонцем замість голови, що вербально підсилено звертанням дівчинки до світила: *«О, святе сьйво!»* (Сатрапі, 2022: 10). Солярний образ, окрім божественного начала, постає амбівалентною міфологемою кінця і початку: у невдалій спробі вчинити самогубство доросла Маржан дивиться на сонце, загострені промені якого ніби тягнуться до неї (тут доречним

буде згадати міфічний образ матері-сонця, адже останнє, про що думає героїня перед тим, як заснути, це сонце та її батьки) (Сатрапі, 2022: 284). Сам образ бога, ключовий для більшості міфів, у коміксі набуває персоналізованої інтерпретації: він ввижається дитині як співрозмовник у вигляді білої гороподібної фігури з довгим сивим волоссям та бородою. Стосунки героїні з богом напряму відображають її ставлення до світу: коли її дядько розстрілюють за дисидентську діяльність, вона гнівається на бога та проганяє його (Сатрапі, 2022: 74) (водночас її віра в нього, хоча й на дуже прагматичному рівні, зберігається, принаймні тоді, коли постає необхідність успішно скласти іспити, щоправда, посередником між нею та богом тепер стає мати Маржан, яку та просить помолитися за неї (Сатрапі, 2022: 231). Намальований суцільно білим кольором бог, що на тлі чорно-білого стилю авторки, де всі персонажі мають хоча б один контрастний елемент, вказує на його сакральність. Водночас героїня визнає схожість зображеного в книзі Карла Маркса з уявним богом («*хвіба що Маркс трохи кучерявіший*» (Сатрапі, 2022: 17)), що, з одного боку, вказує на прогресивні погляди родини Сатрапі та відповідні асоціації із західними образами з її дитинства, а з іншого – на універсальність архетипного образу мудрого старця із сивиною та довгим волоссям, який постійно набуває нових трактувань та функціональної трансформації. Загалом образ бога як орієнтира та співрозмовника для дитини, яка переживає складний етап в житті, є доволі популярним у мальованих історіях: до прикладу, подібний мотив застосовує японський мангака Інію Асано у своєму творі «Добраніч, Пунпуне».

Окрім образів – першоелементів буття, маркерами ініціації стають зовнішні та фізіологічні зміни нараторки. Перше найвиразніше прослідковується в образі хустки. Сам твір починається із зображення героїні та її однокласниць у хустках. За свідченням авторки, дівчатам в її класі не подобалося носити хустки, саме хустка стала певним матеріалізованим проявом відокремлення: «*Нас закутали в хустки і розлучили з друзями*» (Сатрапі, 2022: 8), а ідеологічне протистояння громадян «культурній революції» Сатрапі зображує як бінарну опозицію гасел «Хустка!» – «Свобода!» (Сатрапі, 2022: 9). Отже, хустка, чадра постають символами обмеження свободи, а, відповідно, волосся – як її вияв: «*Ласма волосся, що визирали з-під хустки, символізували опозицію до режиму*» (Сатрапі, 2022: 82). Символічно, що пошуки героїнею власного я (тобто етап випробування, коли найсильнішими внутрішніми станами є сумніви, невпевненість, нерозуміння, як-от: «*Я не знала, як ставитися до хустки, я палко вірила в Бога, але ми з батьками були вельми сучасною проерисивною родиною*» (Сатрапі, 2022: 9)) супроводжуються постійною зміною зачіски, а згодом, вирішивши повернутися додому, вона добровільно вдягає хустку («*...І плювати на особисту і соціальну свободу... я дуже потребувала повернутися додому*» (Сатрапі, 2022: 253)). Так, хустка виконує ще й функцію талісмана, необхідного для перетину кордону між світами (східним і західним, традиціоналістським і прогресивним, домом і закордонням, внутрішнім і зовнішнім). Щодо фізіологічних маркерів змін, найвиразнішим із них стає поява родимки на носі героїні, яка виникла під час її перебування в Австрії (Сатрапі, 2022: 197). У повір'ях, легендах і міфах родимка нерідко виступає маркером, міткою, означаючи прокляття, провіщення біди. У романі «Атлас, описаний Небом» Горан Петрович описує родимку як «вияв душі»: «*Так, як блукає душа, родимки теж (усупереч дотеперішнім уявленням) блукають людськими тілами, з'являються і зникають, як знамення, яке підтверджує або заперечує рішення внутрішнього світу*» (Петрович, 2025: 49). Показово, що юна Марджан заявляє про ненависть до своєї родимки, а отже неприйняття себе та своїх внутрішніх змін (Сатрапі, 2022: 97).

4. Реконструкція міфологічного сценарію ініціації в коміксі «Персеполіс»

Отже, міфологічні образи й мотиви вибудовують три цикли міфосценарію ініціації героїні «Персеполісу»:

Перший цикл (від дитинства до підлітковості) змодельовано за таким алгоритмом.

Відокремлення: Маржан, яка раніше вірила у власну всемогутність, уявляла себе пророчицею (сонячним божеством, уквітчаним вегетативними візерунками, матір'ю-сонцем, матір'ю-природою), яка має доступ до бога-співбесідника (гори мудрості, небосхил), стає свідком початку іранської революції, уподібненої до велосипеда, адже *«коли колеса не крутяться, він падає»* (Сатрапі, 2022: 14) (пожежа в кінотеатрі, під час якої *«мешканцям квартилу заборонили рятувати потерпілих»* (Сатрапі, 2022: 18), наслідком цієї трагедії з вини шаха стала загибель 400 людей). Прикметно, що мотив змін експлікується в тексті також мотивом примірювання ролей як пошук тожсамості: *«У 1979 році, коли відбулася революція, треба було діяти. Тому я тимчасово забула про своє покликання бути пророчицею. Сьогодні мене звати Че Гевара»* (Сатрапі, 2022: 14), *«Тобі не здається, що я схожа на Че Гевару? Мабуть мені більше личить костюм Фіделя Кастро»* (Сатрапі, 2022: 20). Водночас нараторка дізнається, що усунений від влади шах був батьком її дідуся (таємна посвята в історію роду, що безповоротно змінює долю героїні), якого згодом запроторили за ґрати та катували: *«його надовго кидали в камеру, заповнену водою»* (Сатрапі, 2022: 28). Це справляє на дівчинку велике враження, вона довго сидить у ванні, що імітує в'язницю: *«Я хотіла відчувати, як це – сидіти у водяній камері»* (Сатрапі, 2022: 29) (ванна з водою тут не лише матеріалізація фізичних і психологічних страждань, а й лоно, храм посвяти, гідроелемент переходу, змін), бачить поморщені пальці рук, як у дідуся (вода наклала печатку роду). Попри це, вона ще спілкується з уявним співбесідником – богом, досі зберігає дитяче світосприйняття, однак уже стає на шлях дорослішання.

Подолання/неподолання перешкод: Маржан помічає все більше недоліків дорослого світу (класове розшарування, розправи уряду з дисидентами, розповіді про смерть і катування). Цей період пов'язаний із тілесністю (образи закатованих, які Маржан проєктує на себе (Сатрапі, 2022: 49), а тюремні катування, розповіді про які чує вдома, намагається трансформувати в нову гру: *«Того, хто програє, катуватимуть»* (Сатрапі, 2022: 57); фізичне покарання (ляпас) від матері за непослух (коли пішла на небезпечну демонстрацію *«у «чорну п'ятницю. Того дня в сусідньому кварталі було стільки вбитих, що вже пішли чутки, буцімто в різанині винні ізраїльські солдати. Але насправді стріляла наша армія»* (Сатрапі, 2022: 43); натуралістичні подробиці катувань ув'язнених (Сатрапі, 2022: 53–56). Попри відставку шаха-«диявола» (Сатрапі, 2022: 47), у день якої *«народ улаштував найбільше свято в історії»* (Сатрапі, 2022: 46), та ілюзорну відлигу в суспільстві (нараторка уявляє себе в обіймах бога – свого «друга» (Сатрапі, 2022: 57)), напруга починає зростати, візуальною метафорою чого стає в тексті образ змія-диявола, що звивається навколо родини Сатрапі (Сатрапі, 2022: 47). Стає відомо про вбивство знайомого сім'ї Маржан – Морсена, кого *«рука божественного правосуддя»* (Сатрапі, 2022: 70) втопила у ванні (знову гідроморфний код переходу, за допомогою якого вода дешифрується як символ, психологічний асоціатив, передвісник і локус смерті) (Сатрапі, 2022: 69), а кульмінаційним моментом стає розправа над її дядьком, що був для дівчинки ідеалом. Напередодні чергового ув'язнення дядько Ануш дарує їй лебедя з хлібного м'якуша, зробленого у в'язниці, під час другої зустрічі вже в камері, яку зображено темним загерметизованим простором як межу життя і смерті (Сатрапі, 2022: 73), знову дарує хлібного лебедя (*«На! Я зробив іще одного лебедя з хлібного м'якуша. Це дядько попереднього»* (Сатрапі, 2022: 73)). Так, двічі продубльований рукотворний лебідь – образ білої пташки на темному фоні – зчитується як візуальний символічний код життя і надії (Сатрапі, 2022: 65, 73].

Винагорода: Дізнавшись з газети про смерть дядька, засмучена дівчинка проганяє бога і засвідчує, що *«втратила всі орієнтири в житті»* (Сатрапі, 2022: 75). На останній сторінці розділу Сатрапі зображує героїню в ізолюваному космічному просторі. Винагорода Маржан – втрата ілюзій і гіркий досвід жорстокості життя.

Другий цикл (від початку війни з Іраком до повернення до Ірану) відтворює міфосценарій ініціації за такою моделлю.

Відокремлення: у країні починається війна, образним виразником якої в тексті є вітер (візуально це – білі вихори-завитки на чорному тлі) як передвісник лиха впродовж фантастичного польоту на килимі-літаку напередодні війни (Сатрапі, 2022: 84), чорна хмара, «яка поволи закриває країну» (Сатрапі, 2022: 85), як передвісник смертей («наповзання» чорного кольору на білий на мапі Ірану); іракські літаки-винищувачі на території Ірану як перша ознака війни (Сатрапі, 2022: 87); вода як маркер змін (коли Маржан із батьком бачать літаки, вони біжать додому перевірити, чи жива їхня мама/дружина Тажі, тоді як та, нічого не знаючи, приймає душ (Сатрапі, 2022: 88); дороги й міста як смертоносні пастки для внутрішніх переселенців, візуалізовані в тексті образами піроморфного коду: вогнями, вихором полум'я тощо (Сатрапі, 2022: 96), «ключ від раю», в якому «повно їжі, є жінки, золоті будинки, прикрашені діамантами» (Сатрапі, 2022: 107) як експлікація оберненої семантики – пекла, смерті, пустки («Ключ від раю давали біднякам. Їм обіцяли краще життя. І тисячі підлітків з ключами на шиї підірвалися на мінних полях» (Сатрапі, 2022: 109)); спуск до бомбосховища-підвалу як перехід до темного царства Аїду, графічно зображеного чорними зигзагоподібними сходами, по яких біжать люди (Сатрапі, 2022: 110–111) – усі ці маркери війни, посилення контролю й нівелювання особистісних свобод стають причиною ухваленого родиною рішення відправити дівчину за кордон. Остання ніч перед відльотом до Австрії – церемонія ініціації в просторі-храмі, уособленням чого в тексті є бабусине ліжко, просякнуте ароматами квітів («Я ніколи не забуду цей запах» (Сатрапі, 2022: 157). Крізь усю другу частину твору проходить лінія аксіологічної та національної самоідентичностей: «Не забувай, хто ти і звідки» (Сатрапі, 2022: 159).

Подолання/неподолання перешкод: Перше усвідомлення дорослішання нараторка артикулює так: «Після революції 1979 року я постаришала (на рік) і мама змінилася» (Сатрапі, 2022: 83) і підтверджує вчинками: участю в антифундаменталістських зібраннях, під час яких вона стала свідком жорстокості («Або хустка, або дрючок!» (Сатрапі, 2022: 83)). Період навчання і проживання в Австрії позначено постійною тривожністю, відчуттям самотності й провини, внутрішнім конфліктом, що в тексті овиявнюється хвилястими візерунками, аероморфними образами (як-от цигарками-«косяками»), а також зовнішніми й фізіологічними змінами Маржі (зокрема поява родимки на видовженому носі, постійна зміна зачісок як маркер невпорядкованості думок і пошуки себе: «Словом, я переживала період безкінечної потворності» (Сатрапі, 2022: 197)). Героїня набуває досвіду перших стосунків, зради, пошуку свого місця і тожсамості, дискримінації та навіть життя на вулиці, усвідомлюючи себе чужою для самої себе, хоча для інших часом вона була своєю: «Що більше зусиль я докладала для асиміляції, то сильнішим було враження, що я віддаляюся від своєї культури, зраджую батьків і своє коріння, починаю грати в чужу гру» (Сатрапі, 2022: 201). Нараторка за спробою забути минуле тимчасово зрікається власної національної ідентичності (ідентифікуючи себе як француженка: «У ті часи Іран був уособленням зла, й бути іранкою було важко» (Сатрапі, 2022: 203)), однак швидко отямлюється: «Я – іранка і пишаюся цим!» (Сатрапі, 2022: 205). Показово, що в цей період героїня майже не стикається з гідроморфними означниками, окрім як у спогадах про дім, що, враховуючи визначений раніше код змін, властивий міфологемі води, вказує на невдоволеність дівчини власними пошуками. На підтвердження зауважимо, що на останній сторінці третього розділу перед від'їздом до Ірану Маржан стоїть перед краном умивальника, ніби намагаючись повернути собі втрачене, загублене в чужій країні – власну ідентичність (Сатрапі, 2022: 253). Врешті вона потрапляє до лікарні, одужує й ухвалює рішення повернутися додому, до Ірану: «Я одяглася, взяла речі, запнула хустку. І плювати на особисту і соціальну свободу» (Сатрапі, 2022: 253) (хустка тут символізує прийняття власної національної і культурної тожсамості, повернення до джерел, переосмислення цінностей).

Винагорода: Маржан повертає власну іранську ідентичність та проходить випробування на збереження культурного коду та гідності. Разом із тим вона стає мудрішою, поміркованішою, ціліснішою. Попри це, героїня також розвиває комплекс нереалізації, стає на крок ближче до депресії та смерті: вперше – несвідомо через життя на вулиці, а вдруге – цілеспрямовано через сором, коли починає курити попри великі ризики для життя: *«Я воліла ризикувати, ніж визнати свій сором. Сором від того, що ніким не стала, що мої батьки не можуть мною пишатися після всіх жертв, на які вони пішли»* (Сатрапі, 2022: 252).

У третьому циклі процес відокремлення відбувається не географічно, а ментально. По поверненню додому (гідроморфні маркери: сніг, перший сніданок чаєм) Маржан відчуває, що депресивний стан не покинув її, а культурний розрив відтепер уже й зі співгромадянами та психологічна закритість від батьків підсилюють стан фрустрації та схильність до самогубства: *«Моє горе можна було підсумувати однією фразою: я була ніким. Я була представницею Заходу в Ірані й іранкою на Заході. У мене не було ідентичності. Я не розуміла, для чого живу»* (Сатрапі, 2022: 283). Врешті Маржан вирішує вчинити самогубство: спершу спробувала *«розтяти вени»* (Сатрапі, 2022: 283) у ванній (закритий простір як повернення до початкового локусу ініціації), але кров у гарячій воді згорнула, потім випила всі свої антидепресанти й заснула, перед цим глянувши на сонце (міфологема творення, початку і кінця) і подумавши про батьків (родовий зв'язок, започаткований під час першого відокремлення) (Сатрапі, 2022: 284). Попри це, героїня виживає (перероджується як зовні, так і внутрішньо), збагнувши, що *«не готова померти»* (Сатрапі, 2022: 284) – готова жити: *«Сильна й непереможна, я йшла на зустріч своїй новій долі»* (Сатрапі, 2022: 286).

Подолання/неподолання перешкод: Маржан продовжує свої пошуки самореалізації, зокрема творчої: вступає на мистецький факультет університету, розробляє новий дизайн уніформи для студенток (що також ретранслює стосунки Сатрапі з традиціоналізмом національної іранської культури), створює проєкт для парку атракціонів із тематикою етнічної міфології. Щоправда, останній не набув реалізації через гендерні упередження іранського суспільства. Зростаючи кар'єрно, Маржан зустрічає свого майбутнього чоловіка, з яким згодом розлучається, долаючи соціальні упередження (в епізоді весілля знову натрапляємо на гідроморфний маркер змін: мати плаче біля умивальника (Сатрапі, 2022: 328), а також ритуальний образ хлібних крихт: *«щаслива у шлюбі жінка має осипати нас хлібними крихтами, щоб передати своє щастя й достаток»* (Сатрапі, 2022: 327). Одного дня героїня зі слідами декоративної косметики виходить на вулицю і, щоб уникнути покарання від охоронців революції, підставляє невинного чоловіка. Це викликає гнів її бабусі (семіотично Маржан ставить під загрозу зв'язок із родом), з чого Сатрапі висновує, що такого більше не повториться, з бабусею мириться, демонструючи в університеті сміливість висловлених думок та створюючи дизайн уніформи як компроміс: *«Уперше за довгий час я була собою задоволена»* (Сатрапі, 2022: 309]. Отже, через матеріальний та символічний акт творення (дизайнерських виробів та, власне, себе як особистості), хоч і частково, але трансформує традиційні погляди на речі. Врешті Маржан остаточно відходить від традиціоналізму (у питаннях шлюбу, гендерних прав і творчості), вирішує покинути Іран і переїхати до Франції. Перед від'їздом вона *«щоранку гуляла в горах Тегерана, щоб запам'ятати кожен куточок»* (Сатрапі, 2022: 351), відвідала берег Каспійського моря, щоб відчути особливе повітря, сходила на могилу дідуся, а також до в'язниці Еген, де був убитий її дядько, – отже, Маржан поєднала всі, окрім вогняної (адже рішення це виважене та зріле), стихії. Ороморфна міфомодель, виражена образом муру в'язниці, експлікує метафору країни, що зав'язла у фундаменталістських поглядах.

Винагорода: героїня подорослішала, зміцнила власні погляди та ідеали. Якщо перший виїзд за кордон був рішенням батьків, з яким вона, чотирнадцятилітня дитина, погодилася, то цього разу, десять років потому, Сатрапі сама будує власну долю. При першому від'їзді

з дому, прощаючись з батьками, Маржан озирається й бачить, як мати непритомніє (певна алюзія на міф про Орфея, якщо інтерпретувати вокзал як образ транзитного локуса між світами) (Сатрапі, 2022: 160), а на останній сторінці коміксу всі, окрім бабусі, яка невдовзі помре, махають одне одному руками з відкритими, щирими усмішками (Сатрапі, 2022: 352). Це, зокрема, вказує на перемогу над страхом (що уособлюється у творі темною масою, натовпом, безликими «охоронцями революції») – один із головних уроків, яких навчила Маржан її бабуся (Сатрапі, 2022: 309).

5. Висновки

Визначено міфологемні репрезентанти трьох циклів ініціації: образи – першоелементи буття вода, вогонь, повітря, земля, образи солярної (сонце), флористичної (квіти), гідроморфної (вода), аероморфної (вітер, повітря), теїстичної (бог) міфомоделей, що в тексті відтворюють амбівалентну семантику, репрезентуючи провідні мотиви. Образ хустки є в тексті атрибутивним проявом відокремлення героїні від спільноти, маркованої однаковістю, і вибудовує бінарну опозицію гасел «Хустка!» – «Свобода!», символізуючи обмеження свободи, насилля над власною ідентичністю. В інших контекстах хустка символізує талісман, виконуючи функцію медіатора між світами своїх і чужих, внутрішнім і зовнішнім, а також повернення до джерел, віднайдення себе.

Міфологічні образи й мотиви вибудовують три цикли ініціації героїні-нараторки «Персеполісу».

Реконструйований перший цикл ініціації «Від дитинства до підлітковості» схематично зображено так: *Відокремлення* (мотиви переусвідомлення, змін, примірювання ролей, що відтворюють пошуки власної тожсамості; образ-локус «ванна з водою» як семантичний дублікат в'язничної камери й уособлення фізичних і душевних страждань, психологічний асоціатив лона, хронотоп храму посвяти, атрибутивно-гідроморфний маркер переходу, змін) → *Випробування* (зіткнення з реаліями життя: перші втрати) → *Винагорода* (втрата ілюзій, набування гіркого досвіду жорстокості реального життя).

Другий цикл ініціації «Від початку війни з Іраком до повернення додому» реконструйовано за таким алгоритмом: *Відокремлення* (образи бомбосховища-підвалу як переходу до пекла та сходів як медіатора між життям і смертю; мартологічні образи-передвісники війни; бабусяне ліжко, просякнуте ароматами квітів, як часопростір храму-сховку тощо) → *Випробування* (смертельні перешкоди під час пересування містом, експліковані образами-передвісниками, -знаками, -медіаторами: сходи, ключ від раю з оберненою семантикою тощо; втрата й повернення власної національної ідентичності, експліковані образом хустки; зародки депресивного стану, спричиненого зневірою в себе, почуттям провини й власної нікчемності, тощо) → *Винагорода* (самоусвідомлення національної іранської ідентичності, подолання випробування на збереження культурного та родового кодів, набуття мудрості, поміркованості, цілісності).

Третій ініціаційний цикл «Дорослішання і виїзд з Ірану» моделюється за таким алгоритмом: *Відокремлення* (ментальний простір самоізоляції, матеріальний хронотоп ванної кімнати як локусу відокремлення з метою вчинення самогубства, стани абсолютної зневіри, втрати себе й сенсу життя тощо) → *Випробування* (подолання депресії, поступове налагодження нового життя, кар'єрне зростання, творчі проєкти, сміливість в ухваленні рішень тощо; гідроморфні образи, що замикають коло пошуків; образи-знаки з минулого життя: хлібні крихти, що символізують повернення до цінностей роду та нації, згадування і віднайдення себе тощо) → *Винагорода* (сепарація від батьків, впевненість у власних силах, спроможність розв'язувати складні питання; міміка і жести, що сприймаються як маркери гармонізації внутрішнього світу героїні).

Візуальний код тексту нарівні з вербальним дешифрує семантику ініціації: чорнобіла бінарність і дуальність художніх образів та інших сюжетоелементів; символіка

візерунків – експлікатором образів води, повітря, вогню, квітів тощо; візуалізація танатоморфної, патогенної семантики в образі-передвіснику змія-диявола, що звивається навкруг родини Маржан; зображення білої пташки – рукотворного з хлібного м'якуша лебедя – на темному фоні як символічний код життя і надії; візуалізований білими на чорному тлі завитками вітер як передвісник лиха; чорна хмара, представлена «наповзанням» чорного кольору на білий на мапі Ірану як передвісник смертей; чорні зигзагоподібні сходи, що діагонально поєднують верх і низ – життя і смерть; візуалізація смертоносних пасток образами піроморфного коду (вогні, вихори полум'я) тощо.

Таким чином, комікс «Персеполіс» Маржан Сатрапі демонструє здатність мисткині надавати класичним міфологемам нового втілення і змісту в графічному наративі. Аналіз міфосценарію ініціації в подібних творах дозволяє не лише відчитати приховані архетипні структури в графічному наративі, а й окреслити перспективи вивчення коміксу як особливої форми репрезентації сучасної культури.

Література:

1. Вишницька, Ю. (2016). *Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах: монографія*. Київ: Київський університет імені Б. Грінченка, с. 344–396, 412–444. URL: https://www.researchgate.net/publication/346473642_Mythological_scenarios_in_modern_literary_and_journalistic_discourses_Monograph (дата звернення: 20.11.2025)
2. Нестерук, С. М., Дмитрук, І. О. (2019). Конструювання наративної самоідентифікації у «Персеполісі» Маржан Сатрапі. *Perspectives of World Science and Education: Abstracts of IV International Scientific and Practical Conference*, Осака, Японія, 25–27 грудня 2019 р., с. 638–646. URL: <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/12212/> (дата звернення: 01.11.2025)
3. Сатрапі, М. (2022). *Персеполіс: комікс*. Київ: Видавництво, 352 с.
4. Черниш, О. А., Яструбова, А. О., Комісарук, Л. І. (2024). Побудова жанру «комікс». *Науковий вісник Міжнародного наукового університету. Серія: Філологія*, вип. 65, с. 152–155. URL: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.65.32> (дата звернення: 01.11.2025)
5. Dabashi, H. (2019). *Contemporary Art, World Cinema, and Visual Culture*. Anthem Press, pp. 27–70. URL: https://books.google.com.ua/books?id=VmyPDwAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 30.10.2025)
6. Hosseini, S. Z. A. (2018). *Imagined Identity: Representing the Stereotype of the Other in Persepolis*. Master's thesis. Ferdowsi University of Mashhad, 100 p. URL: https://www.academia.edu/41911360/Imagined_Identity_Representing_the_Stereotype_of_the_Other_in_Persepolis (дата звернення: 30.10.2025)
7. Inalouei, N. (2021). *Narratives of the Self: A Walk Through a Labyrinth*. Graduate thesis. Toronto, Ontario, 43 p. URL: <https://yorkspace.library.yorku.ca/items/87838d25-500a-4bb3-994b-e9b1bb66bc22> (дата звернення: 29.10.2025)
8. Lamiaa, A. R. (2022). Reading traumatized and depressed women: A cognitive study of Marjane Satrapi's *Persepolis* Aaron T. *Diyala Journal for Human Research*, vol. 4, № 94, pp. 740–761. URL: <https://djhr.uodiyala.edu.iq/index.php/DJHR2022/article/view/2808> (дата звернення: 28.10.2025)
9. Lefèvre, P. (2008). *Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible?* Lendemains. URL: https://www.academia.edu/3360491/Persepolis_de_Marjane_Satrapi_un_succ%C3%A8s_incompr%C3%A9hensible_Marjane_Satrapis_Persepolis_an_incomprehensible_success (дата звернення: 30.10.2025)
10. Петрович Г. (2025). Атлас, описаний небом. / Пер. А. Татаренко. Київ: Комора. 256 с.

References:

1. Vyshnytska, Yu. (2016). *Mifolohichni stsenarii v suchasnomu khudozhnomu ta publitsystychnomu dyskursakh: Monohrafiia* (pp. 344–396, 412–444). Kyiv: Kyivs'kyi universytet im. B. Grinchenka. [Mythological scenarios in modern literary and journalistic discourses: A monograph] (In Ukrainian) https://www.researchgate.net/publication/346473642_Mythological_scenarios_in_modern_literary_and_journalistic_discourses_Monograph (date of application: 20.11.2025)
2. Nesteruk, S. M., & Dmytruk, I. O. (2019). Konstruyuvannia naratyvnoi samoidentyfikatsii u «Persepolis» Marzhan Satrapi. [Constructing narrative self-identification in Marjane Satrapi's "Persepolis"]. *Perspectives of World Science and Education: Abstracts of the IV International Scientific and Practical Conference* (pp. 638–646). Osaka, Japan. (In Ukrainian) <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/12212/> (date of application: 01.11.2025)
3. Satrapi, M. (2022). *Persepolis: Komiks*. [Persepolis: A comic] Kyiv: Vydavnytstvo (In Ukrainian).
4. Chernysh, O. A., Yastrubova, A. O., & Komisaruk, L. I. (2024). Pobudova zhanru «komiks». [Building the comic genre]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho naukovoho universytetu. Seriya: Filolohiia*, (65), 152–155. (In Ukrainian) <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.65.32> (date of application: 01.11.2025)
5. Dabashi, H. (2019). *Contemporary art, world cinema, and visual culture* (pp. 27–70). Anthem Press. https://books.google.com.ua/books?id=VmyPDwAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (date of application: 30.10.2025)

- application: 30.10.2025)
6. Hosseini, S. Z. A. (2018). *Imagined identity: Representing the stereotype of the other in Persepolis* (Master's thesis). Ferdowsi University of Mashhad. https://www.academia.edu/41911360/Imagined_Identity_Representing_the_Stereotype_of_the_Other_in_Persepolis (date of application: 30.10.2025)
 7. Inalouei, N. (2021). *Narratives of the self: A walk through a labyrinth* (Graduate thesis). Toronto, ON. <https://yorkspace.library.yorku.ca/items/87838d25-500a-4bb3-994b-e9b1bb66bc22> (date of application: 29.10.2025)
 8. Lamiaa, A. R. (2022). Reading traumatized and depressed women: A cognitive study of Marjane Satrapi's *Persepolis*. *Diyala Journal for Human Research*, 4 (94), 740–761. <https://djhr.uodiyala.edu.iq/index.php/DJHR2022/article/view/2808> (date of application: 28.10.2025)
 9. Lefèvre, P. (2008). *Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible?* [Marjane Satrapi's *Persepolis*, an incomprehensible success?] *Lendemains*. https://www.academia.edu/3360491/Persepolis_de_Marjane_Satrapi_un_succ%C3%A8s_incompr%C3%A9hensible_Marjane_Satrapis_Persepolis_an_incomprehensible_success_ (date of application: 30.10.2025)
 10. Petrovych, H. (2025). *Atlas, opysanyi nebom* [Atlas described by the sky] (A. Tatarenko, Trans.). Kyiv: Komora. (In Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025

Рекомендована до друку 26.11.2025

Опублікована 30.12.2025