

**Яловенко Ольга Вікторівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови та методики її навчання. Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 20308, м. Умань, вул. Садова, 2, тел.: (04744)-345-82, e.mail: olha.yalovenko@ukr.net, <https://orcid.org/0000-0001-8787-7339>

**Прокоф'єва Марина Олександрівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри іноземної філології факультету лінгвістики та соціальних комунікацій. Національний авіаційний університет, 03058, м. Київ, проспект Любомира Гузара, 1, тел.: (044) 406-74-22, e.mail: maryna.zheludenko@ukr.net, <https://orcid.org/0000-0003-2992-9481>

**Сабітова Алла Павлівна**, старший викладач кафедри іноземної філології факультету лінгвістики та соціальних комунікацій. Національний авіаційний університет, 03058, м. Київ, проспект Любомира Гузара, 1, тел.: (044) 406-74-22, e.mail: sabitovaalla1@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7626-5011>

## **КУЛЬТУРНИЙ КОД ЯК МАРКЕР ІДЕНТИЧНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ)**

**Вступ.** Повага до інших культур – одна з найважливіших цінностей людства. Це завдання глобалізованого світу, яке має наднаціональний характер. Актуальність обраної теми можна пояснити тим, що розуміння культурного коду інших націй є інструментом для взаємодії, поваги, встановлення конструктивного діалогу культур тощо.

**Виклад основного матеріалу.** Культурний код як елемент простору культури є маркером ідентичності окремої особистості у вузькому сенсі і всієї нації у більш широкому значенні. Це – трансляція культури, мови, історії, менталітету вербальними та невербальними засобами. Зазвичай його використовують, коли говорять про твори мистецтва або культурні практики, які людина не може зрозуміти без знайомства з іншими традиціями, нормами, тобто чужим культурним кодом.

Мета розвідки передбачає також реалізацію таких теоретичних та практичних завдань: 1) розгляд різних підходів до визначення культурних кодів (КК) у науковій літературі; 2) визначення різних типів та класифікацій КК; 3) розкриття концептів їжі, кольору, одягу, коду минулого як трансляторів культурного коду певної нації через твори художньої літератури.

**Предметом** нашого дослідження є твори американської письменниці бенгальського походження Джумпи Лагірі, зокрема роман “Тезка” (“The Namesake”, 2003), повість “Хема і Каушик” (“Nema and Kaushik”, 2008), оповідання “Незвична земля” (“Unaccustomed Earth”, 2008), “У пані Сен” (“Mrs. Sen’s”, 1999), “Земля-Небо” (“Hell-Heaven”, 2008). Також практичною основою нашого дослідження є романи Бгараті Мухерджі “Донька Тигра”

(“Tiger’s Daughter”, 1971), “Дружина” (“Wife”, 1975), Йоко Тавади “Підозрілі пасажири” (“Suspects on the Night Train”, 2002), Кьоко Морі “Донька Шідзуко” (“Shizuko’s Daughter”, 1994).

Культурні коди є предметом досліджень таких мовознавців, як А.Баранов, Ф.Бацевич, Л. Павлюк, Д. Добровольський, Р.Макін, М. Ковшова, В. Красних, О. Пальчевська, Ч. Філлмор, Л. Савченко, О. Селіванова, Н. Симбірцева, В. Телія, А. Станкевич та ін.

Розглянемо деякі визначення поняття культурний код в науковій літературі. У семіотиці культурний код – це одночасно знакова структура і перелік правил упорядкування символів, які дозволяють розкрити смисловий зміст культурного елемента, наприклад, окремого слова, літературного твору, художнього фільму тощо. У цьому сенсі культурний код неодмінно використовується для адаптації реплік героїв при локалізації фільмів. Наприклад, дубляж робиться з урахуванням вікових обмежень (тому існує офіційний дубляж і культові «переклади гоблінів»). У випадку локальних жартів перекладачі, якщо це можливо, використовують аналогічні події в країні, мовою якої робиться переклад.

З точки зору культурологів, КК – це закодована інформація, яка дозволяє ідентифікувати культуру. Це набір характеристик, які дозволяють зрозуміти поведінкові реакції та особливості культури [1].

За визначенням Ю. Лотмана, код – це система образів, яка належить до певної культурної сфери або ж артефакти культури, що виступають у знаковій функції [2]. Наприклад, елементи національного культурного коду використовують режисери, щоб показати, де саме відбувається дія фільму. Якщо місце дії умовно – Париж, то в кадрі буде столик на двох з вином і багетом, небо буде сяяти усіма відтінками блакитного, а за кадром звучатиме музика Моріса Ларканджі, режисеру не обов'язково показувати Ейфелеву вежу, щоб дати зрозуміти, що герої зараз гулятимуть Єлисейськими полями або милуватимуться скарбами Лувру.

Дж. Фіске під культурним кодом розуміє систему знаків, керованих «певними правилами, які поширені серед представників певної культури, і яка призначена для генерації та циркулювання смислів у цій культурі та для цієї культури» [3, с. 4].

Усі інтерпретації КК співіснують і доповнюють одна одну. Тож можна сказати, що КК складається з мовленнєвих характеристик, символів, асоціацій, стереотипів та норм поведінки. У такому контексті ми вважаємо дуже близькими поняття “культурний код”, “менталітет” та “картина світу”. Мислення, ціннісні орієнтири, емоції, мовлення, менталітет тісно пов'язані між собою та утворюють “картину світу” і у такому контексті ми можемо їх вважати проявами культурних кодів.

Культурні коди найтісніше пов'язані з мовою, оскільки саме мова інтерпретує культурні символи через систему літер, звуків, знаків пунктуації. Саме мова дозволяє обмінюватися інформацією, передавати знання, фіксувати традиції, духовну спадщину різних культур. Продовжуючи цю думку, ми вважаємо, що мова впливає також на вибір пріоритетних національних, моральних, особистісних орієнтирів. Мова – це приналежність

до культури, тобто більшою чи меншою мірою приналежність до цінностей цієї культур [4].

Мова є водночас продуктом культури та передумовою існування культури. Л.Вайсгербер увів у наукову термінологічну систему поняття «мовна картина світу». Це поняття визначило своєрідність його лінгвофілософської концепції поряд з «проміжним світом» і «енергією» мови [5, с.135].

В. Гумбольдт вважав, що мова є для нації органом її оригінального мислення та сприйняття світу. Він також наголошував на національному змісті мови, адже саме мова впливає на формування систем цінностей та систем понять. Таким чином, мова фіксує національний світогляд нації: «Язык – орган, образующий мысль, следовательно, в становлении человеческой личности, в образовании у нее системы понятий, в присвоении ей накопленного поколениями опыта языка принадлежит ведущая роль» [6].

Отже, картина світу, культурні коди та цінності кожної культури, доповнюють один одного і є рівнозначними поняттями, які допомагають через різні знаки, символи, ідеї краще пізнати культурне різноманіття сучасного та минулого, сприяють відкритості культур та діалогу культур на принципах взаємної поваги. Механізм правильного сприйняття і усвідомлення іншої (але не завжди «чужої») культури заслуговує найдокладнішого вивчення, адже ми можемо спостерігати шляхи осмислення цієї культури людиною, що не є носієм цієї культури, і водночас не є чужинцем.

У науковій літературі існують різні класифікації культурних кодів. О.М. Галинська, досліджуючи КК в українських та англійських інтертекстуальних фразеологізмах, виділяє наступні: природний, антропний, соматичний, зооморфний, предметно-артефактний, рослинний, харчовий, релігійний [7].

У.Я. Билиця займається антропоцентричним дослідженням, тобто визначенням місця та образу людини на матеріалі компаративної фразеології в системі культурних кодів. Вона виділяє такі коди: біоморфний (зооморфний та флороморфний), предметно-артефактний, антропоморфний (соматичний або тілесний), міфологічно-релігійний, онімічний, агентивний (професійний), ландшафтно-географічний (або просторовий), астрономічний, анемічний (або природоморфний), гастрономічний, речовинно-мінералогічний, квантитативний, темпоральний, метричний, діяльнісний [8].

Отже, джерелом інформації про культурний код можуть бути матеріальні та нематеріальні цінності, мова, література, природа, їжа, професія, релігія, тварини тощо. А. Кліменкова до джерел інформації про культурні коди відносить також сферу споживання (на прикладі візуальної комерційної реклами) [9].

Зауважимо, що будь-який текст містить у собі код, який адресат розшифрує, або декодує. У процесі підготовки будь-якого тексту прослідковується кодування інформації (мова йде про концепти їжі, кольору, одягу, мови тощо), яку ми розуміємо невербальним способом. У такому

контексті КК виступає символічним “маркером” ідентичності та культурним феноменом. Д.Гудков, досліджуючи коди культури, визначає текст не як сукупність слів, а як послідовність дій, звернення до предметів. В такому контексті існують три коди мови: вербальний (слова), реальний (предмети) та акціональний (дії). [10].

## **II. Практичний аспект проблематики.**

У нашому дослідженні ми розглянемо маркери ідентичності крізь призму художньої літератури та через конкретні приклади розкриємо функції концептів їжі, кольору, одягу, коду минулого як трансляторів культурного коду певної нації.

### **I. Гастрономічний культурний код.**

#### *1. Концепт їжі. Їжа та харчові звички.*

У творчості Д. Лагірі проблематика культурної гібридності розширюється через мотив національної їжі як уособлення “свого”. Письменниця використовує назви страв, зображення споживання їжі персонажами для демонстрації не лише їхнього соціального статусу, увиразнення рис характеру, а також для визначення культурної ідентичності, інакшості оскільки в усіх культурах їжа має “своє” символічне значення. Відтак, їжа виступає умовною мовою, культурним кодом, який розшифровується лише “своїми”. В цьому плані І. Кошелева зауважує, що “їжа слугує воротами на шляху до вирішення важливих культурних питань” [11, с. 76].

Внутрішню культурну ностальгію, сум, герої «заповнюють» приготуванням їжі, і цим намагаються подумки перенестись додому. Їжа виступає не лише культурним кодом. Це не гонитва у пізнанні їжі, не засіб насичення, а справжнє мистецтво, оскільки їжа та процес її приготування надзвичайно важлива для азійців (насамперед, властивості страви залежать від того, хто готував страву). У творах Д.Лагірі часто підкреслюється ця ретельність приготування (жінки проводять на кухні більшу частину дня), порівняно з американською звичкою до напівфабрикатів. Відтак, кухар стає чи не основним символічним “інгредієнтом”.

Подібний мотив простежується в романі Б. Мухерджі “Донька Тигра”. Зауважимо, що це єдиний твір письменниці, події якого відбуваються в сучасній Індії, і де прийом їжі відіграє “свою” культурну роль. Як і в творах Д. Лагірі, це своєрідний ритуал, особливо у святкові дні (мова йде про безкінечні меню до дня народження чи іншого свята). Цю “культурну кулінарну прірву” помічає Тара, оскільки в Америці у неї зовсім інший стиль життя. Вона не може з’їсти стільки ж, як інші гості, і усвідомлює, що “обід – це не просто розвага. В Калькутті нічого не було просто розвагою. Потрібно буде написати Дейвіду, що їжа – це захист їхнього класу” [12, с. 118].

Індія – батьківщина більшості відомих і маловідомих спецій, і саме прянощі займають чільне місце в індійській кухні (виступають як “свій” культурний код). Навіть звичайний рис або картоплю індійці їдять з приправами. Це яскраво простежується в романі Д. Лагірі “Тезка”, коли, готуючись до Дня Подяки, Ашима не може втриматись, і додає до американської страви “свої” спеції: “They learn to roast turkeys, albeit rubbed

with garlic and cumin and cayenne” [13 с. 46]. Також на кухні часто відбувається “культурний мікс”: індійські страви готуються за допомогою сучасної американської побутової техніки, зокрема кухонного комбайну та тостера.

Зауважимо, що страви мають гедоністичні та антигедоністичні властивості залежно від акценту на привабливості чи відразливості. Американська їжа сприймається як “своя” та смачна для дітей Ашими Гоголя та Соні, натомість син ледь примушує себе їсти материну стряпню (у цьому випадку така шанована для батьків їжа сприймається як відраза для другого покоління іммігрантів).

Кулінарний феномен у творах характеризує також особливості спілкування. Не менш важливою є святкова функція страв. Динамічні описи приготування святкового обіду проілюстровані перед анапразаном (rice ceremony) – днем, коли дитина починає приймати тверду їжу (solid food). “There is no baptism for Bengali babies, no ritualistic naming in the eyes of God. Instead, the first formal ceremony of their lives centers around the consumption of solid food” [13, с. 30]. “Рисова церемонія” – своєрідне дійство називання дитини; це особлива подія для героїв – дотримання домашніх традицій.

Подібні замальовки вказують на масштабність та важливість святкових приготувань. Письменниця показує як бенгальські святкування суттєво відрізняються від американських. Мова йде не про десять-дванадцять осіб, яких звикли запрошувати американські родини, а про тридцять, і більше.

## 2. Гендер та їжа.

Їжа безпосередньо пов’язана з гендерною проблематикою. Харчові звички та спосіб приготування визначають ідентичність жінки, а також її відмінність. Їжа підкреслює культурну приналежність жінки: у творах Лагірі показано, що їжа слугує священним ритуалом.

Кулінарний феномен у творах зреалізовано в образах індійських жінок, для яких приготування “своїх” страв становить сенс життя. Першим приступає до їди господар або старший з присутніх. Схожий мотив помічаємо у повісті “Хема і Каушик”: “Chitra hovered over my father and me and the girls, eating privately after we were done, the way our maids would in Bombay” [14, с. 183]. У такий спосіб (шляхом мовчання) Чітра дотримується “свого” культурного коду, оскільки подібно концепту їжі, тиша визначає ідентичність азійської жінки. Тиші варто також дотримуватись під час трапези; приборами користуватися необов’язково – для цього є права рука (до того ж, багато індійських страв, наприклад хліб і карі, їдять руками).

Оскільки для бенгальців важливо відчувати їжу не лише на смак, але і тактильно, вони їдять виключно правою рукою. Щось брати або передавати прийнято лише правою рукою, натомість ліва рука служить для щоденного побуту. Виховуючи сина, Ашима (роман “Тезка”) дотримується “своїх” індійських звичок. Приміром, до п’яти років малий Гоголь вже вправно вмів їсти пальцями правої руки, а не всією долонею, як це було спочатку.

Кухня для жіночих персонажів Д.Лагірі – це зона комфорту, захисне укріплення, яке відволікає від суму та ностальгії за домом. Це місце має символічний “лікувальний ефект”. Наприклад, у романі “Тезка” готуючи їжу

для своєї родини, головна героїня Ашима відкриває власну душу, вона посправжньому живе. Настрій героїні не залежить від того, для кого й із якою метою вона готує, адже приготування “своєї” їжі – її покликання. Захоплення улюбленою діяльністю допомагає “з’єднатись” з домом на рівні думок.

Зазвичай говорять про здорову їжу, про насолоду від неї, про спільні трапези тощо. У творах Д.Лагірі їжа та кулінарна діяльність героїнь говорить про інше: про внутрішній світ, психологію, вираження культурної ідентичності.

## **II. Колоративний культурний код.**

### *1. Концепт кольору.*

Важливим кодом культури є рецепція кольору. Він виступає не лише кодом культури, а й невербальним засобом комунікації, тому варто наголосити на відмінностях у сприйнятті кольору азійцями та американцями.

Символіка кольору – в центрі багатьох досліджень творів сучасних порубіжних азійсько-американських (Б. Мухерджі, Д. Лагірі) та японо-американських (К. Морі, Й. Тавада) письменників. Насамперед, привертає увагу широта символіки білого кольору (твір “Донька Шідзуко” К. Морі [15, с. 120], роман “Тезка” Д. Лагірі), якому відведена роль емоційних епізодів твору. Т. Білянїна зауважує, що “починаючи з білих пелюсток сакури, які проводжають Шідзуко в останні години її життя, білий колір постає символом смерті, зв’язку з духами пращурів, але й одночасно символом коротких миттєвостей щастя, які Шідзуко відчула в подружньому житті” [16, с. 120].

Зауважимо, що в японській / індійській культурах білий колір традиційно вважається кольором жалоби, але, згідно з філософією буддизму, закінчення одного життя означає початок нового, тому білий колір синонімічний переродженню, циклу життя тощо.

Концепт кольору у творах сучасних транскультурних письменників постає як важлива деталь у створенні художнього психологізму. Білий колір, тобто смерть, жалоба, особиста трагедія, небуття, мовчання, постає як культурний код, крізь який письменники говорять про “своє”. Вдалим підтвердженням цього є розділ твору К. Морі “The Wake” (“Церемонія прощання”), який особливо сповнений деталей білого кольору, а також традиційного контрасту білий/чорний – комбінації, що символізує смерть у японській культурі. “Білий – це колір відсутності звуків, тобто “не-звучання”, “великого мовчання”, яке здається непорушною холодною стіною”. [16, с. 121].

Подібний мотив простежується в романі Д. Лагірі “Тезка”, коли після смерті батька Гоголь носить білий одяг, збриває кучері і голить голову. У жестових рухах головного героя вкладено “свій” важливий культурний код, адже білий колір – це колір смутку (синій – колір трауру). В цьому контексті білий колір є також елементом невербальної комунікації – читач розуміє, що герой сумує з приводу смерті батька, і в той же час виконує “свій” культурний код.

Червоний колір в США сприймається як відраза, символ розкнутості (червона помада американок сприймається бенгалками як табу) і водночас як свято в Бенгалії (весільне сарі, вінок із червоних квітів, Ашима виходить заміж саме у червоному вбранні, червоний – символ відкритості та величі), символ традиції (червона фарба на проборі волосся). Подібний опис зустрічаємо в багатьох творах Д. Лагірі, зокрема, в повісті “Хема і Каушик”, це простежується двічі, коли автор описує двох бенгальських жінок (Шибані та Чітру): “a young Bengali woman in a sari, wearing vermilion in her hair” [14. с. 155]; “She wore vermilion in her hair, a traditional practice my mother had shunned, the powdery red stain the strongest element of her appearance” [14. с. 178].

В оповіданні “У пані Сен” помічаємо, що хлопець вражений червоною фарбою на проборі волосся своєї няні: “he could detect her curious scent of mothballs and cumin, and he could see the perfectly centered part in her braided hair, which was shaded with crushed vermilion” [17, с. 63].

Пані Сен пояснює, що це як обручка – символ заміжжя. Червоний колір (інколи це називають “тіка”) присутній також на місці третього ока (між бровами), незаміжні жінки носять чорні наклейки як прикрасу.

Цікаву думку в цьому плані має Ш. Лім, яка ототожнює жінок з різнокольоровою ниткою: “we “Asian American women” are not single but plural. If we form a thread, the thread is a multi-colored, many-layered, complexly knotted stitch” [18].

Можна констатувати, що подібно концепту їжі, проблематика гендеру пов'язується також з концептом кольору. Це яскраво простежується у творах Б. Мухерджі, Д. Лагірі та К. Морі. Приміром, якщо у творах Д. Лагірі жінка виконує символічну роль “невидимого існування” (“invisible existence”) і асоціюється зі служницею, яка вміє лише готувати обід та прати шкарпетки, то у творах К. Морі вбачаємо інше. К. Морі неодноразово наголошувала на пригніченому становищі жінки в японському суспільстві, де вона (жінка) є красивою шляхом мовчазного страждання та самознищення (“self-effacement”). У такий спосіб мовчання (концепція “чіммоку”) є не лише елементом невербальної комунікації, воно виконує роль культурного коду.

Т. Біляніна у цьому контексті констатує, що “японська жінка, що підкорялась цим правилам, не могла висловитись проти утиску, або навіть носити одяг яскравих кольорів, бо вони були неприйнятними для середнього та старшого віку. У романі це показано через особисту історію протесту Шідзуко. Вона знаходить у кольорах засіб мовчазного, але добре зрозумілого протесту” [16, с. 115]. Помічаємо, що разом з мовчанням, колір є важливим культурним кодом і водночас елементом невербальної комунікації.

Чорний та сірий колір: чорно-біла фотографія бабусі і дідуса “оживає” (роман “Тезка”), це “своє, те, що заспокоює”; малюнок батька Ашими, виконаний чорним кольором, – особливий; сіра цементна підлога у Калькутті, яка зберігає прохолоду навіть у спекотні дні, і життя в США, яке ототожнюється з сірою буденністю, хмарами, дощами, туманом, депресією.

Жовтий колір – колір Сонця: жовтуваті сторінки улюбленої “Шинелі” (роман “Тезка”) контрастують з нудними заняттями з бенгальської, які подають на жовтому папері, схожому на туалетний.

Кожна країна має “свої” культурні особливості, свою “мову кольору”, і, знаючи про них, читач може краще інтерпретувати порубіжний транскультурний текст, в якому завжди існує підтекстовий, інтерпретаційний, культурний контекст.

### **III. Речовий культурний код.**

#### *1. Концепт одягу.*

Поряд з концептами їжі та кольору, не менш важливим є одяг як маркер “своєї” ідентичності. Особливо яскраво це простежується у повісті “Хема і Каушик”. Мати головної героїні Хеми усвідомлює, що навіть попри зовнішню асиміляцію, (зміну стилю одягу, манер поведінки, мови, навіть голосових інтонацій) вона ніколи не зможе позбутися внутрішньої інакшості, а, отже, ніколи не стане повноцінною мешканкою нової культури.

Для того, щоб полегшити символічний “відрив” від “своєї” культури (мова йде про сильні внутрішні потрясіння: душевний біль, переживання, емоції, спогади), героїня продовжує жити індійським життям в Америці, і одяг є одним із способів її внутрішнього заспокоєння.

Шибані вважає, що жінка є красивою від природи, тому уникає косметики і користується лише бінді (так зване “третє око”, прикраса на обличчі у вигляді традиційної темно-червоної крапки). За допомогою бінді мати підкреслює риси своєї інакшості і дотримується індійських традицій, адже бінді наносять на обличчя жінки незалежно від віку, сімейного стану, суспільного становища, релігійної чи етнічної приналежності. Аджна (шоста чакра, місце на чолі, куди наноситься бінді) має велике духовне значення – за віруваннями індусів, там міститься прихована мудрість.

Вдалим доповненням образу індійської жінки є золоті прикраси, які також трактуються як “свій” культурний код. Заміжні індійки мають декілька ознак та відмінностей: спеціальні шлюбні прикраси – сережки, намиста і браслети. Наприклад, на обох руках Ашими (роман “Тезка”) є по десять браслетів, і деталь тут відіграє важливу культурну роль. Поряд з годинником, було “the cavalcade of matrimonial bracelets on both her arms: iron, gold, coral, conch” [13, с. 6]. Зауважимо, що браслети незаміжні дівчата носити не мають права, а вдови носять лише на одній руці. Саме тому після смерті чоловіка Ашима носить браслети лише на одній руці, і цим вкотре підтверджує свій культурний код.

В оповіданні “Земля-Небо” “свого” культурного коду дотримується Апарна, що відрізняє заміжню жінку від дівчини. Апарна – це типова бенгалка, національність якої важко сплутати: “My mother was wearing the red and white bangles unique to Bengali married women, and a common Tangail sari, and had a thick stem of vermilion powder in the center parting of her hair, and the full round face and large dark eyes that are so typical of Bengali women” [14, p. 46]. До того ж, до браслетів Апарни були прикріплені три англійські шпильки (бенгальські жінки носили їх на всякий випадок, раптом потрібно буде поміняти гудзик, чи ще щось).



Культурних традицій в змалюванні індійської жінки дотримується і Б. Мухерджі. У романі “Дружина” [19] головна героїня Дімпл “зустрічає бенгальців та їхніх дружин у золотих прикрасах та шовкових сарі, які по черзі влаштовують традиційні обіди” [20, с. 50].

#### **IV. Темпоральний (часовий) культурний код.**

Н.М. Шарманова визначає часовий код культури як уявлення про матеріальні та нематеріальні часи через часову категорію. Він виявляється у ставленні людини до часу [21].

##### *1. Концепт минулого.*

У творчості Д.Лагірі не менш важливим є темпоральний культурний код – код минулого. До того ж, багато дослідників підкреслюють недопустимість символічного “консервування” азійської культури в минулому. Важливим є розгляд категорії часу не у лінійній перспективі, а у сферичній, що дає змогу об’єднати минулий і теперішній час у єдине ціле. Темпоральний культурний код яскраво простежується в оповіданні “Незвична земля”, де помітні постійні “порушення” послідовності оповіді (тут вдало простежується поршневий режим “туди-сюди” Н. Висоцької) [22, с. 280]. Твір сприймаємо як умовний “звіт” та символічну “подорож” Руми (головної героїні) додому, а також до глибин індивідуальної та родинної пам’яті. Подібні “рейди в минуле” та формальне “особисте розслідування” спрямоване на відтворення ідентичності померлої матері. Таке “реконструювання” образу матері необхідне героїні для відчуття власної культурної цілісності.

У сучасних транскультурних текстах, зокрема у творчості Д. Лагірі, образи минулого й теперішнього життя переплітаються в єдиному моменті буття, і минуле зливається з теперішнім. Хронотоп пам’яті створює подвійний погляд, включаючи і власне Я, котре стає не тільки суб’єктом спогадів, але й об’єктом зображення.

Саме присутність претекстів пам’яті є метажанровим маркером сучасних транскультурних творів, і творчість Д. Лагірі не є виключенням. Мотив минулого як культурного коду, а також категорія пам’яті є інтегральною основою її творчості, яка органічно поєднує актуальний, фікційний та інтермедіальний шари тексту. Горе та журба за матір’ю, відсутність у пам’яті цілісного образу залишається з героїнею назавжди, адже мати є уособленням минулого, яке ніколи не зітреться з пам’яті.

Темпоральний культурний код яскраво простежується в романі японської письменниці Йоко Тавади “Підозрілі пасажири”. У тексті розповідається про японську танцівницю, яка подорожує Європою (до речі, танець також виступає як “свій” культурний код і засіб комунікації). В романі багато описів культури / людей інших країн, проте темпоральний культурний код не менш важливий.

Героїня опиняється в нетипових для японця комунікативних ситуаціях, і саме в такій незвичній взаємодії представників різних культур стереотип часу функціонує як комунікативний код. “Люди тут не витрачають час дарма: вони фліртують, говорять компліменти, їм добре і без автобусу, але ти не спроможна розділити їхню радість. Замість того, щоб пливати за течією,

довірити корабель капітанові, ти приковуєш своє життя до розкладу, мрієш про потяги, що ходять точно за графіком” [23, с. 28]. Помічаємо, що саме пунктуальність, жага до точного розкладу / часу відрізняє японську культуру, і є її культурним кодом.

Цікаве визначення часу, який також розуміється як культурний код, помічаємо в романі “Тезка”. Саме годинник як важлива деталь “свого”, умовно розділяє героїню на два полюси. Хоча годинник показує вже американський час (“American seconds tick on top of her pulse point” [13, с. 7], для Ашими це “свій” культурний код. На відміну від американців, реальний час героїня звикла звіряти на пальцях, як це роблять індійці: потрібно перерахувати червоно-коричневі кільця, які хною намальовані на пальцях: “She calculates the Indian time on her hands. It is nine and a half hours ahead in Calcutta, already evening, half past eight” [13, с. 7].

**Висновки.** Взаємодія представників різних культур формує загальне уявлення про їхню ідентичність, а також фізичні, моральні, інтелектуальні, мовні, етичні, релігійні особливості. Ця взаємодія спрямована на розуміння культурних кодів. Правильне прочитання “між рядками” дозволяє краще розшифрувати інформацію, закладену автором, і глибше розуміти не лише зовнішній, але і психологічний портрет героя художнього твору, окремої людини, етносу або цілої епохи.

У літературному потрактуванні основним культурним кодом є текст, вплетений у канву культури. У доробку Д. Лагірі їжа, концепти кольору та одягу слугують кодом ідентичності особистості, а також комунікативною системою, запасом образів, правилами поведінки. Ці концепти функціонують як культурні знаки поміж членами азійської культури і є інструментом налагодження різного роду стосунків, сприяють реконструкції спогадів про минуле, виступають індикатором самоідентифікації.

Отже, КК – це транслятор культури та спосіб розкриття іншої ідентичності, який виконує соціальну та транскультурну функцію. Ми вважаємо, що дослідження культурних кодів є актуальним у всі часи, воно не має виражених часових та територіальних обмежень. Культурні коди можуть бути предметом вивчення багатьох дисциплін гуманітарного циклу у закладах вищої освіти, темою написання магістерських робіт, а також інтегровані у процес вивчення іноземної мови та літератури різних країн.

Через культурне розмаїття ми краще розуміємо світ навколо нас, а оскільки ми є частиною цього світу, то водночас транслюємо власний культурний код та його багаті традиції, матеріальну та духовну спадщину.

Список використаних джерел:

1. [Кліменкова А.](#) Культурні коди як чинники формування ціннісних орієнтацій у сфері споживання / А. Кліменкова // [Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки](#). – 2013. – Вип. 18. – С. 42-49.
2. Ю.М. Лотман. Культура как субъект и сама-себе объект // Семиосфера. СПб. : Искусство – СПб, 2000. С. 639–647.

3. Fiske J. Television culture / Fiske J. – London: Routledge, 1999. – 356 p.
4. Желуденко М.О., Сабітова А.П. Мова як індикатор моральних цінностей та чинник формування культури нації / М.О. Желуденко, А.П. Сабітова // Мова та мовлення: фундаментальні парадигми розвитку: кол. моногр. / за ред.: Калинюк Т.В., Боднарчук Т.В. – Кам'янець-Подільський: ТОВ Друкарня “Рута”, 2021. – 2021. – С. 54-65.
5. Желуденко М.О., Сабітова А.П. Лінгвокраїнознавство як відображення мовної картини світу / М.О. Желуденко, А.П. Сабітова // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація». – 2017. – №3. – С. 134-139.
6. Русский филологический портал. В. фон Гумбольдт. О влиянии различного характера языков на литературу и духовное развитие. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/gumboldt84b.htm> (дата звернення 20.11.2021)
7. Галинська О.М. Природний код культури в українських і англійських інтертекстуальних фразеологізмах [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/852/1/Nature%E2%80%99s%20cultural%20code.pdf>
8. Билиця У.Я. Коди культури в образі людини в англійській картині світу (на матеріалі компаративної фразеології) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2016/n62/16.pdf>
9. Кліменкова А. Культурні коди як чинники формування ціннісних орієнтацій у сфері споживання / А. Кліменкова // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки. – 2013. – Вип. 18. – С. 42-49.
10. Гудков Д.Б. Единицы кодов культуры: проблемы семантики / Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2004. – Вып. 26. – С. 39-50.
11. Кошелева И.Н. Мотив национальной еды в романе Джумпы Лахири “Тезка” (культурологический аспект). *Всероссийский журнал научных публикаций*. № 2 (12). 2012. С. 76-79.
12. Mukherjee B. The Tiger's Daughter. New York: Fawcett Crest, 1971. 248 p.
13. Lahiri J. The Namesake. A Mariner Book. Boston : Houghton Mifflin Co., 2004. 195 p.
14. Lahiri J. Unaccustomed Earth. New York, Toronto : Manotosh Biswas, 2008. 331 p.
15. Mori K. Shizuko's Daughter. New York : Fawcett Juniper, 1994. 214 p.
16. Білянina Т.С. Жанрово-тематична своєрідність творчості Кьюко Морі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпро, 2019. 251 с.
17. Lahiri J. Interpreter of Maladies. New York. Houghton Mifflin Co., 1999. 198 p.
18. Asian American Literature. An Anthology / Ed. by Shirley Geok-lin Lim. Lincolnwood, Illinois : NTC Publishing Group, 2000. 563 p.
19. Mukherjee B. Wife. New York : Fawcette Crest, 1975. 213 p.

20. Бідасюк Н. В. Творчість Бгараті Мухерджі в контексті американського мультикультуралізму : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2007. 198 с.
21. Шарманова Н.М. Коди культури та їх репрезентація в усталених словесних комплексах [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua> › irbis\_nbuv › cgiirbis\_64
22. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму : монографія. Київ : КНЛУ, 2010. 456 с.
23. Tawada Y. Suspects on the Night Train. Tokyo, 2002. 192 p.