

КОЛОРИСТИЧНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ ГІ ДЕ МОПАССАНА «НАШЕ СЕРЦЕ»

Ващенко Ю. А.

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
майдан Свободи, 4, Харків, Україна
orcid.org/0000-0003-2090-3920
vashchenko@karazin.ua*

Сатановська Г. С.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри романо-германської філології
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
майдан Свободи, 4, Харків, Україна
orcid.org/0000-0002-1299-2161
annasatanovska@karazin.ua*

Мурадова І. Р.

*старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури
і класичної філології
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
майдан Свободи, 4, Харків, Україна
orcid.org/0000-0003-3696-6061
imuradova@karazin.ua*

Ключові слова: *імпресіонізм,
психологізм, поетика
візуальності, хроматичні
й ахроматичні колорети,
символіка дзеркала.*

У статті виявлено репертуар і проаналізовано художні функції колористичних образів у проблематиці й поетиці роману Г. де Мопассана «Наше серце» (1890). Встановлено, що надзвичайна концентрація образів візуального ряду пояснюється орієнтацією на візуальне сприйняття світу, а «імпресіоністичність» письма є виразним засобом створення поглибленого психологізму його пізніх творів.

Розгалужена палітра колористичних образів є художньою формою втілення екзистенціальної проблематики роману Г. де Мопассана «Наше серце» (внутрішнього конфлікту особистості, яка не здатна використати свої творчі потенції, зробити вибір на користь щирих почуттів).

У колірному репертуарі роману переважають хроматичні (блакитний (синій), зелений, жовтий (золотавий), помаранчевий, рудий, червоний) і ахроматичні (білий, сірий (срібний) і чорний) кольори, а також їх різноманітні поєднання, часто контрастні. Майже всі колорети в романі мають амбівалентну семантику залежно від контексту. Помаранчевий, рудий і червоний кольори в романі багатофункціональні, можуть набувати як позитивних, так і негативних конотацій (вони забарвлюють волосся головної героїні, із ними корелюють образи полум'я й вогнища). У позитивному сенсі «полум'я» асоціюється зі щирим коханням і справжнім життям, протистоїть мертвому, фальшивому існуванню на «похмурій» землі, освітлює «темний вечір». Кольорові червоного полум'я у його негативному аспекті відповідає згубна любовна пристрасть, що «спалює» героя, із ним метонімічно співвіднесений колір крові й

закривавленої рани, на яку перетворилося його серце. Блакитний колір за асоціацією з барвами неба набуває в романі просторового значення, символізуючи «злет» героїв на вершину почуттів.

Образи освітлення (блакить неба, яскраве сонячне або штучне електричне світло, темрява, морок, туман, присмерк) разом з їхніми колористичними аналогами (блакитний (синій), золотавий (жовтий), білий, сріблястий (сірий), чорний)) також художньо оприявнюють провідні аспекти романної проблематики, фіксують динаміку почуттів протагоністів. У системі візуальних засобів роману функціонує також образ дзеркала – і як предметний атрибут, і як символ самосвідомості героїв, знак самоідентифікації, відображення правди про себе, яку не визнає свідомість.

COLORISTIC SPACE OF NOVEL “OUR HEART” BY GUY DE MAUPASSANT

Vashchenko Yu. A.

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of History of Foreign Literature
and Classical Philology*

*V. N. Karazin Kharkiv National University
Svobody Sq., 4, Kharkiv, Ukraine
orcid.org/0000-0003-2090-3920
vashchenko@karazin.ua*

Satanovska H. S.

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Roman and Germanic Philology*

*V. N. Karazin Kharkiv National University
Svobody Sq., 4, Kharkiv, Ukraine
orcid.org/0000-0002-1299-2161
annasatanovska@karazin.ua*

Muradova I. R.

*Senior Lecturer at the Department of History of Foreign Literature
and Classical Philology*

*V. N. Karazin Kharkiv National University
Svobody Sq., 4, Kharkiv, Ukraine
orcid.org/0000-0003-3696-6061
imuradova@karazin.ua*

Key words: *impressionism, psychologism, poetics of
visuality, chromatic and
achromatic colors, symbolism of
the mirror.*

The article reveals the repertoire and analyzes the artistic functions of color images in the problematics and poetics in the novel “Our Heart” by G. de Maupassant (1890). It is established that the extraordinary concentration of images of the visual series is explained by the orientation to the visual perception of the world, and the “impressionism” of the writing is an expressive means of creating the profound psychologism of his later works. An extensive palette of colorful images is an artistic form of embodying the existential problematics of the novel “Our Heart” by G. de Maupassant (the internal conflict of an individual, who is unable to use his creative potential, to make a choice in favor of sincere feelings).

The color repertoire of the novel is dominated by chromatic (sky blue (blue), green, yellow (golden), orange, ginger, red) and achromatic (white, grey (silver))

and black) colors, as well as their various combinations, often contrasting. Almost all colorememes in the novel have ambivalent semantics depending on the context. Orange, ginger and red colors in the novel are multi-functional, they can acquire both positive and negative connotations (they color the main character's hair and the images of flame and hearth are correlated with them). In a positive sense, the "flame" is associated with sincere love and real life, opposes the dead, false existence on the "gloomy" earth and illuminates the "dark evening". The color of the red flame in its negative aspect corresponds to the destructive love passion that "burns the character", the color of blood and bloody wound that his heart turned into is metonymically associated with it. The blue color, by association with the colors of the sky, acquires a spatial meaning in the novel, symbolizing the characters' flight to the peak of their feelings.

The images of lightning (blue sky, bright sunlight or artificial electric light, darkness, gloom, fog, twilight) together with their color counterparts (sky blue (blue), golden (yellow), white, silver (grey), black)) are also artistically represented in the leading aspects of the novel's problematics and fix the dynamics of the protagonists' feelings. In the system of visual means of the novel, the image of a mirror also functions both as an objective attribute as well as a symbol of the self-awareness of the characters, a sign of self-identification and a reflection of the truth about oneself, which consciousness does not recognize.

Постановка проблеми. Дослідники характеризують візуальне в літературі, зокрема колористику, як один із провідних засобів утілення індивідуально-авторської картини світу [1]. Пізні романи Г. де Мопассана «Сильна, мов смерть» (1889) і «Наше серце» (1890) [2], «позначені посиленням інтересом до внутрішнього світу героїв, <...>, камерністю звучання» [3, с. 24], вирізняються надзвичайною концентрацією засобів колірної поетики. Літературознавці вважають ці твори «слабкішими за попередні, хоча талант Мопассана-психолога, <...>, майстра стилю виявся і в них» [3, с. 24]. «Імпресіоністичності» Мопассанового письма сприяла орієнтація саме на візуальне сприйняття світу, зафіксована письменником у нарисі «Життя пейзажиста»: «Справді, я живу тільки очима. <...>. Я пожираю світ своїм поглядом й перетравлюю фарби, як перетравлюють м'ясо й плоди» [4]. Е. Хемінгуей зауважував: «якби я був Мопассаном, (<...>), то узяв би за ілюстрації до своїх книг малюнки <...> Тулуз-Лотрека і деякі пленери Ренуара <...>, а нормандські пейзажі загалом не дозволив би ілюструвати, тому що жодному художнику не зробити це краще» [5, р. VIII].

Саме в Нормандії розгорнуто події кульмінаційної частини роману «Наше серце», який має неохватний репертуар образів із колірною семантикою. При цьому «колір може бути виражений експліцитно (шляхом прямого називання кольору та ознаки за кольором) й імпліцитно (шляхом називання предмета, кольорова ознака якого закріплена в культурі та мові)» [1]. Г. Яворська, категоризуючи мовні концепти кольору, вказує,

що «<...> для основних позначень кольорів їхні прототипи (небо, вода, рослинність, вогонь, кров) водночас є архетипами, тобто надзвичайно стійкими та потужними міфологічними і міфопоетичними символами» [6, с. 43].

Колірна поетика пізніх романів Г. де Мопассана майже не досліджена у вітчизняному і зарубіжному літературознавстві, у тому числі, французькому. В Україні критична рецепція різних аспектів проблематики і поетики творчості Г. де Мопассана, розпочата І. Франком, продовжується [7; 8], але наразі – переважно на матеріалі малої прози. Так, Н. Яцків серед структурно-стильових домінант новелістики Г. де Мопассана виділяє наявність «імпресіоністичних портретних і пейзажних замальовок» [8, с. 125], звертає увагу на поетику кольору, яка передає динаміку внутрішнього стану героїв «Економними засобами, тільки через фіксацію кольорових відтінків та сугестивне навіювання <...>» [8, с. 129], і висновує, що використання «<...> таких зображальних принципів, як тональність, фон, ракурс створює враження миттєвості малюнка, <...>, а розмитість ліній, переважання окремого мазка барви відтворює настрої переживання, глибокі душевні зрушення й злами в душі героя як єдиний психічний процес» [8, с. 128].

Мета і завдання статті. Завдання цієї розвідки – виявити репертуар і проаналізувати проблемно-поетикальні функції колористичних засобів у художній системі роману Гі де Мопассана «Наше серце».

Предмет і об'єкт дослідження – хроматичні й ахроматичні колоремеми, (експліцитні та імплі-

ліцитні), а також асоційовані з ними візуальні й предметні образи (освітлення, дзеркало та ін.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Вихідною гіпотезою аналізу є теза про те, що надзвичайно концентрована колористична образність у романі оприявнює процес «відкриття свідомості» протагоністів Андре Маріоля й Мішель де Бюрн. Початкова точка цього екзистенційного шляху зафіксована в характеристиках персонажів в експозиції роману. Андре Маріоль, неодружений чоловік тридцяти семи років, «без певного заняття, досить багатий, щоб жити так, як йому заманеться» [2, с. 7] не відбувся як цілісна особистість, не став «самим собою» (*тут і надалі цитуємо в перекладі на українську з перевіркою за текстом оригіналу: Maupassant de G. Notre Cœur. Paris : Flammarion, 2014. 330 р. [9] – Ю. В. Г. С., І. М.*). Розумний, дотепний і талановитий, він не наважився обрати жоден творчий фах і віддавав перевагу тому, щоб залишатися в тіні: «<...> він завжди докоряв собі, що не зумів нічого до путя досягти. Брався, правда, до різних мистецтв, але якось мляво: у літературі заявив про себе подорожніми нотатками, цікавими, жвавими і доброго стилю; в музиці – грою на скрипці, чим добув навіть між фахівцями славу обдарованого любителя; і, нарешті, спробував себе в скульптурі, <...>» [2, с. 7]. Мішель де Бюрн також схарактеризована як одна з найрозумніших жінок свого часу, надзвичайно гарна й наділена неабияким художнім смаком. Щоправда, вона не «об’єктивує» свій хист у творчості, а оточує себе найталановитішими чоловіками – музикантами, філософами, літераторами – і проявляє естетичну вибагливість в оформленні своєї оселі, обставленої «виключно рідкісними й простими речами й меблями, бездоганного й суворого смаку» [2, с. 8]. Мішель переконана, що «<...> відтінок шпалер, фіранок, <...>, зграбність форм, краса цілого пестять, голублять і милують зір, <...>» [2, с. 8]. Маріоль також має «гарну колекцію сучасного живопису і старовинних дрібничок, <...>» [2, с. 7], до його суджень дослухаються художники-професіонали [2, с. 8]. Однак де Бюрн марнує життя, полюючи на чоловіків і розбиваючи їхні серця, бо не хоче «ризикувати своєю волею» [2, с. 9], а Маріоль зізнається: «Я ніщо, бо нічим не захотів стати» [2, с. 8] – «здатний, <...> зробити багато дечого, він, <...> втішався життям, як глядач, або, певніше, як любитель» [2, с. 7]).

Проблематика, пов’язана з самоідентифікацією персонажів, художньо підтримана на початку роману образом дзеркала як знаком внутрішньої чи зовнішньої трансформації. Філософи й культурологи [10; 11; 12] відзначають, що феномен дзеркала «характеризується підвищеною семіотичністю і різноманітністю функці-

ональних ролей» [10, с. 295]: «Семантика образу дзеркала варіюється між двома контрастними концептами «ідображення як копія матеріального світу» і «відображення як образ ірреальної дійсності», <...>. Метафора дзеркала, як універсальна концептуальна модель, об’єднує ці уявлення та описує появу суб’єктивності» [10, с. 295]. Ж. Лакан виокремлює «стадію дзеркала» як процес формування власного Я шляхом ідентифікації з власним відображенням: «цей образ стає водночас і ідеалом, до якого ми хочемо допасувати відчуття себе «зсередини», і панциром, який блокує вільну експресію потягів – відтак він будить характерну для уявності амбівалентність відчуттів» [11, с. 307], тому часом призводить до «роздвоєння особистості». «Дзеркало, – твердить У. Еко, – <...> правдиве до нелюдського ступеню, і це добре відомо тим, хто – дивлячись у дзеркало – усвідомлює, що не може більше себе обманювати» [12, р. 210].

Дзеркалами оздоблено квартиру пані де Бюрн («<...> цілу стіну займало величезне дзеркало, яке відкривалося, немов ясний обрій. Воно складалося з трьох стулок, <...>, дозволяючи молодій жінці бачити себе одразу і збоку, і ззаду, замикається у власному своєму зображенні» [2, с. 23]; у глибині ванної також «піднімалося гранчасте венеціанське люстро, <...>, сходячись круглястим склепінням, воно <...> одбивало в кожній своїй часточці і купальню, і купальницю» [2, с. 23]), а також її екіпаж: («<...> в ньому блиснуло дзеркало на шарнірах: пані де Бюрн висунула його врівень зі своїм обличчям. <...> Потім почала розглядати себе в дзеркалі» [2, с. 97–98]). Схильна до рефлексії («Вона так звикла роздивлятися й вивчати своє обличчя, що не могла не спостерігати ще й за душею» [2, с. 47]), Мішель часто «<...> міркувала, зайнята <...> самовивченням, самоаналізом, <...>» [2, с. 93]), а тому усвідомлювала, що ніколи не знала ніяких почуттів, окрім швидкоплинної цікавості, й мала нарешті відповісти на запитання: «Що я люблю? Чого хочу? Чого сподіваюся? Чого прагну? Що я таке?» [2, с. 47]. «Розшарованість» особистості героїні підкреслює така сцена: «<...>, вона рушила до дзеркала і побачила в трьох стулках трьох молодих жінок. <...> Вона придивилася до своїх очей, <...>, й повернулася боком, <...>, щоб добре роздивитися на себе в усіх трьох дзеркалах». Так вона завмерла в закоханому спогляданні, стоячи навпроти самої себе, оточена потрійним відбитком свого тіла, <...>» [2, с. 28]. Безперечно, і один для одного протагоністи стають тим дзеркальним відображенням, що фіксує найменші зміни: «Йому здавалося, ніби вона в чомусь змінилася, <...>» [2, с. 44]; «Що з вами? Ви так змінилися, так стали худнути», – запитувала вона.

Динаміку почуттів і сутності своїх персонажів, відображену в дзеркалах, Г. де Мопассан найчастіше демонструє саме за посередництва виразних колористичних деталей. Так, у портреті героїні акцентовано саме колір її волосся, який перебуває в діапазоні від білявого до рудого, яскраво-помаранчевого й червоного, ніби коливаючись між барвами сонячного світла, ніжних квітів («золоті кучерика на потилиці» [2, с. 86–87]) – і кольорами пломеню й крові: «Жінка обернулася, і Маріюль побачив ясне обличчя трохи рудуватої блондинки, з непокірними кучериками на скронях, які, здавалося, спалахували яскравим полум'ям» [2, с. 12]; «<...> волосся, коли вона повертала голову, спалахувало рудуватим відблиском» [2, с. 16]; «Однак її волосся було не червонувате, а тієї непередаваної барви, що буває у сухого листя, обпаленого осінню» [2, с. 13].

Золотавий (жовтий) колір у романі має амбівалентне значення. Він асоціюється з сонячним світлом в описах природи («<...> коляска виїхала на алею Елісейських Полів, залляту промінням весняного сонця» [2, с. 114]) і в портретах персонажів, часто метафоризуючись («Відпустіть мене, мій друже. Сонце скоро знов засвітить, і я так само» [2, с. 102]). Жовтий (у позитивному значенні) може згущатися до рудого (помаранчевого), набувати відтінків червоного (рожевого), позначаючи інтенсифікацію почуттів: «Сонце забарвлювало в руді тони узорчастий гранітний храм, <...>» [2, с. 51]; «У поглядах закоханих <...> едналися <...> зворушення серця з поетичністю цього видува, що постало перед ними в рожевому мареві липневого ранку» [2, с. 52]. У картинах природи жовтий гармонійно сусидить із блакитним, який зазвичай має позитивні конотації (небо і сонце, море і дюни) й метафорично позначає внутрішній стан персонажів: «Біля підніжжя горба, <...>, розстилалася безмежна піщана рівнина, зливаючись вдалині з морем і небом, <...>, і вода виділялася блискучими плямами, що здавалися роззявленими безоднями другого, внутрішнього неба» [2, с. 42]). Водночас жовтий може вказувати на оманливість, непевність почуттів («<...> нога, ступивши на розстелений під нею прекрасний жовтий килим, нібито цілний, раптом несподівано вгрузала <...> в оманний золотавий намул» [2, с. 56]), а в сенсі 'брудний', 'каламутний' – протистояти прозорому й чистому: «Зненацька <...> показалася затока, але вже не жовта, як напередодні ввечері, а блискуча від прозорої води, що вкривала все, <...>» [2, с. 51].

Світло-жовтий колір білявого волосся як стертий, невиразний може набувати негативних характеристичних відтінків: «<...> надутий, заспаний, майже безбородий, з головою, оповитою серпанком непокірного білявого

волосся, такий пересічний, нудний, <...>» [2, с. 13]; «Великосвітський філософ, з білявим, як льон, чубом <...>»; «Його тонке обличчя, <...>, було бліде, а гладеньке й біляве волосся здавалося наклеєним» [2, с. 14]. В інтер'єрі паризької квартири де Бюрн, «якою вона пишалася майже так само, як сама собою» [2, с. 8], стіни і стеля обтягнуті екзотичним «персидським полотном» з неприродним пейзажем: «На тому полотні тло було жовте, ніби його вимочило в золотисті вершки» [2, с. 23], а малюнки зображали «чудові будинки з загнутими дахами» [2, с. 23], навколо яких «бігали чудернацькі леви в перуках, та антилопи з безмірними рогами і літали райські птахи» [2, с. 23] – один із перших натяків на «неприродність» самої власниці.

Блакитні, синясті барви, у тому числі, кольори моря, здебільшого потрактовані в романі позитивно: вони прямо позначають колір неба або очей чарівної жінки, метафорично – щире кохання, свободу та незалежність творчості, а часом – і метафізичні поняття (так, Маріюль «<...> мав охоту подякувати синім небесам, бо для нього Провидіння – то була лише зміна блакиті й негоди, залежно від Випадку, <...>» [2, с. 61]). Позитивні конотації мають і предметні деталі цього кольору: «Вона була вся у блакитному, як весняне небо» [2, с. 43]; її «Блакитна парасолька, всього лише верх її майнув недалеко, <...>» [2, с. 42], і навіть її лист – «Той невеличкий синій папірець зразу вилікував його від недуги чекання» [2, с. 67].

Блакитний колір за асоціацією з височінню неба набуває в романі й просторового значення, символізуючи підйом або навіть «злет» героїв на вершину почуттів: «<...> його раптом проїняв натхненний спогад про їхнє сходження до небес, на верх башти в абатстві, і, <...>, він мовив: – Пам'ятаєте, пані, наш зліт біля «Стежки божевільних»?» [2, с. 62]. Йдучи «мережаними сходами» [2, с. 55], перекинутими «просто в повітрі» [2, с. 55], Мішель втішається «дужою поміччю людини, що вела її небом» [2, с. 56], «до хмар» [2, с. 55], і «<...> ладна хоч би й усе життя так підніматися з ним до цього казкового храму і навіть ще вище, до чогось невідомого, <...>, бо тут вона вперше в житті відчувала майже цілковите внутрішнє вдоволення» [2, с. 54]. Разом із усвідомленням героями кохання проясняється пейзаж («Висока будова здійснювалася на синьому небі, де тепер виразно вимальовувалися всі деталі – купол з дзвіничками й башточками, покрівля абатства, <...>» [2, с. 53]), прозорими й невагомими стають готичні споруди («Над ними, в небі, здіймався химерний хаос штилів, <...>, величезне й легке архітектурне мереживо, ніби вигантуване по блакиті, <...>» [2, с. 54]), і навіть образ Мішель «світлішає»: Маріюль бачить тепер

«любу біляву істоту, що йшла поруч з ним, немов оповита блакитною хмаркою» [2, с. 44].

Найчастіше *блакитний* колір з'являється в пейзажних фрагментах, сполучений із образами освітлення: «Як тільки між спущеними завісами пробилось світло, сіре й сумне світанкове світло, він <...>, відчинив вікно й подивився на небо. <...>» [2, с. 40]. Ясне світло – природне (небесне, сонячне), яке запановує в епізодах відвідин абатства Сен-Мішель, і штучне, що переважає в яскраво освітлених вітальнях Парижа, – ніби «виводить назовні» приховані особистісні проблеми протагоністів. Образи *штучного електричного освітлення* стають відповідниками несправжнього «блідого життя» і творчого фальшу, який руйнує героїв. Перше враження від Мішель герой отримує саме в електричному освітленні: «<...> сукня з помірним викотом оголювала прекрасні плечі, плечі рудуватої блондинки, незрівнянні при вечірньому освітленні» [2, с. 13]; «Шкіра її в яскравому вечірньому освітленні набувала відтінків ясного оксамиту, <...>» [2, с. 16].

Природне світло й відкрите повітря домінує в кульмінаційній частині роману: у годину щирого спалаху почуттів до Маріоля героїня відкриває для себе неймовірну красу довкілля, яку раніше сприймала лише як «театральну декорацію» [2, с. 43]. Так само дорогою до абатства Сен-Мішель природа в повному розквіті зачаровує Маріоля: «густе верховіття <...> виблискувало в сонячному промінні, <...> наступала пора достатку, коли нормандська земля, <...>, постає в усьому своєму цвітінні, повна життєвих соків» [2, с. 40–41]. Цей свіжий антропоморфний пейзаж («грунт здавався плоттю і ніби сочився сидром» [2, с. 41]), з одного боку, відлунює в описові щедрої краси героїні («Йому здавалося, ніби вона в чомусь змінилася, <...>; від неї віяло якоюсь свіжістю, розливою у всьому її тілі, в очах, у волоссі, свіжістю, що вступила і в її душу, свіжістю <...> цього неба, світла, зелені» [2, с. 44]), а з другого – протистоїть розгорнутому далі в романі описові штучної клумби, влаштованої біля будиночку для побачень Андре і Мішель (поступово квітник занепадає, сохне і «в'яне», як і почуття героїні до Маріоля). Натяк на цю зів'ялу клумбу міститься вже в описові очей Мішель: «злиняли» [2, с. 13], «кольору зів'ялої квітки» [2, с. 16].

Функцію «всевидного ока», що вияскравлює романтичні почуття героїв, виконує також *сріблясте* сяйво місяця: «<...> вона розсунула завіси, щоб <...> подивитись на туман у затоці, дедалі біліший від місячного сяйва, і їй здавалося, що й туман в її серці прояснюється від кохання» [2, с. 51]; або: «Маріоль, <...>, вдивлявся у срібний покров морського припливу <...>, неначе у передчутті якогось щастя» [2, с. 57].

Сріблястий колір місячного світла перегукується з барвами морського відливу, метафорично суголосного «відкриттю почуттів», «оголенню свідомості»: «Ніби з землі стягали довгий сріблястий серпанок – величезний, геть подертий, пошарпаний, який, сповзаючи, оголював великі луки з прим'ятою травою, але все ще затинав білі піски, <...>» [2, с. 52]. Можливо, вперше «Мішель де Бюрн, <...>, втупивши очі в далечінь, намагалася проникнути у свою власну душу крізь непрозорий серпанок, як той, що застилав піски» [2, с. 47]. Ці образи підтримані й кольором вбрання Мішель, яка прийшла на нічне побачення: «<...>; голова в неї була закрита білим серпанком, а вся постать закутана у широкий халат, зітканий ніби з шовку, пуху й снігу» [2, с. 57–58] – і йому цілком відповідає пейзаж: «Повний місяць, піднявшись у чисте небо, лив світло на затоку, огорнуту серпанком. Серпанок стелився, немов білий дим, ховаючи дюни <...>» [2, с. 47]. Надалі ж ця надія на кохання, народжена в «біло-молочному нічному тумані» й овіяна «поетичним серпанком уяви» [2, с. 95] видається Мішель вже «не так привабною» [2, с. 95].

Прикметно, що в описові *срібної* місячної ночі [2, с. 57] відлунює образ штучної декорації, за посередництва якої тільки й сприймала природу Мішель («вона ж нічого не бачила й нічим не захоплювалася, окрім театральних декорацій» [2, с. 43]): «Хай повний місяць посріблює поетичними переливами дрібну хвилю припливу, <...>, хай він освітлює мури, <...>, хай серед неповторної декорації безмежної затоки, блискотливої від одсвітів, що повзли дюнами, кладе романтичні тіні на дзвінички абатства <...>» [2, с. 57]. Означення «поетичні», «романтичні» звучать тут надто «театрально», як «загальне місце» літератури (далі Андре усвідомить, що то «<...> була любовна література, а не любов», «гарний поетичний роман, початий на горі Сен-Мішель» [2, с. 90]). Де Бюрн повторює «*н'єсу, граючи за традицією*» [2, с. 112] і потребує «комедіантів, щоб подавати репліки та брехати, як того вимагає роль, як брешуть вони самі» [2, с. 112].

Колір *срібла* використано в романі й прямо, на позначення предметних деталей, які, однак, набувають символічного сенсу: «у великому срібному приладді, блискучому й складному, неначе хімічний апарат» [2, с. 21], вносили чай до вітальні Де Бюрн; «Позаду дзеркала в атласних нішах лежало кілька срібних дрібничок: <...>» [2, с. 97]. Листи її коханця, цей «сніданок любовних почуттів у паперовій обгортці», ніби саме його серце, «покоївка вранці подавала на срібній таці» [2, с. 36]. Сама наскрізь «неприродна» (для таких жінок «штучність» стала головним засобом і водночас метою <...>» [2, с. 105]; «Вони подібні до квіток, <...>

подібні до безлічі інших речей <...>» [2, с. 105], їхні тіла – «лише об'єкт для прикрас, лише річ для вбирання» [2, с. 105], – вважає герої), пані де Бюрн «оречевлює» і Маріоля, перетворюючи на одну зі своїх улюблених срібних «дрібничок»: ця людина «<...> стала її власністю, як дрібнички, розкидані на її столі» [2, с. 86]. Він як та «дрібна рибка» [2, с. 123], що «тріпалася у вічках, як живе срібло» [2, с. 123].

Однією з еманцій ідеї відображення в романі є образ очей як «дзеркала душі»: кожен персонаж має їх виразні колористичні характеристики. Андре «<...> вирізнявся відкритим поглядом ясних, живих, карих очей, недовірливих і трохи суворих» [2, с. 7] (до нього подібна Елізабет «з гарними, карими, блискучими очима, в яких усе немов сяяло» [2, с. 122]). Обличчя скульптора Пределе «осявали ясні, сірі, проникливі й надзвичайно жваві очі» [2, с. 13]. Натомість очі Мішель містили натяк на щось глибоко приховане, «якось дивно притьмарювали» [2, с. 13] вираз її обличчя «серпанком смутку» [2, с. 13], сповнювали «<...> хвилюючою таємницею» [2, с. 16]: «Ті очі були блакитні, але якісь злинялі, немов їх мили, терли та шурували; а посередині блищали круглі, розширені чорні зіниці. Цей блискучий і чудний погляд ніби свідчив про мрії, нав'язні морфієм, <...>» [2, с. 13]. Видається, що природний колір очей героїні «стерся», «змився» несправжнім життям. Андре відчуває, що в орбіту свого фальшованого існування Мішель «затягує» і його: «Вона може зробити з нього все, що захоче, – людину, яка живе у світі мрій, подібно до курців опію, або мученика, – то її воля» [2, с. 58]. Цій штучній «наркотичній» екзальтації пані де Бюрн протистоїть природне піднесення, викликане спалахом щирого кохання під час відвідин абатства: «Я тоді зовсім сп'яніла від повітря, сонця та моря» [2, с. 62], – зізнається вона, однак додає, що «була сама не своя» [2, с. 43]. Маріоля ж після зближення з коханою «окрилив п'яний захват» [2, с. 45], оманливе «сп'яніння перемогою» [2, с. 58], через яке він «поволі втратив реальне уявлення про цю жінку» [2, с. 36], сприймаючи її «літературно», «крізь ліризм своїх фраз» [2, с. 36] (розгорнута метафора сп'яніння, натяк на яке – у кольорі очей Мішель, проходить через увесь роман). Баронеса де Фремін (двійник-суперниця Мішель), «Бліда і чарівна білява лялечка» [2, с. 69], яку вигадав «сам диявол» [2, с. 69], теж мала гарні очі, оманливі й згубні: «<...> їхній погляд, нагадуючи синю емаль, струмував між повіками, створеними, щоб приховувати, щоб нестанно опускати завісу над таємницею цієї істоти» [2, с. 69], і схожість очей лише підкреслює негативні риси обох жінок.

Г. де Мопассан використовує в описі очей Мішель колористичне поєднання чорного і бла-

китного (замість ахроматичного чорного і білого, до якого також часом вдається: «чорні слова на білому папері – сама оголена душа» [2, с. 88]). Це колірне сполучення підтримане в пейзажах («Далі з синявих хвиль виступали темні гребні інших скель, <...>» [2, с. 42]) і портретних описах («<...> вона здавалася такою скромною в простій темній сукні» [2, с. 61], тоді як на вершині в неї були «блакитна парасолька» й «блакитна сукня» – і тепер героїні «стає трохи страшно» [2, с. 62] при спогаді про височінь). Як самостійний чорний колір і темрява (ніч) у романі є аналогом несвободи, душевної «в'язниці»: «Його темна тиха кімната, <...>, гнітила його всю ніч, мов тюрма» [2, с. 40]. Часом письменник не шкодує чорної фарби, створюючи майже гротескний образ: маркіза – «<...> похмура італійка, з волоссям, темнішим за ніч» [2, с. 73], «<...> жвава, чорноока, з чорними бровами і віями; <...>» [2, с. 15], а в її обличчі, де «темними плямами вирізнялися очі і брови, <...>, було щось тривожне, як загроза бурі, що тайтється в темному небі» [2, с. 72]. Опосередковано опис цього другорядного персонажа «проявляє» ситуацію головного героя: «<...> в ньому розверзлася чорна безодня, в глибину якої він дивився» [2, с. 83]. Такі функції в символічному пейзажі виконує й контраст золотавого/чорного (темного): «Сонце, заходячи, ніби розстеляло тонку, прозору й легку запону за високими обрисами абатства, що все темнішали й темнішали, скидаючись на велетенську раку на тлі осяйного покрову» [2, с. 44] і чорного/червоного (полум'яного): «<...> милуватися чорною зубчастою тінню гори, яка вимальовувалася на вогняному обрії» [2, с. 44].

Помаранчевий, рудий і червоний кольори в романі «Наше серце» багатифункціональні, мають як позитивні, так і негативні конотації й метонімічно корелюють з образами сонця на спаді, полум'я, вогнища і т. п. У позитивному сенсі «полум'я» асоціюється зі щирим коханням і справжнім життям, протистоїть мертвому, несправжньому існуванню, освітлює «темний вечір». Приміром, порозуміння між героями виникає «зненацька, як спалахує сірник, піднесений до полум'я» [2, с. 17]. Перед вирішальним побаченням Маріоля «<...>; засвітив дві свічки на каміні, відчинив вікно і почав милуватися ніччю» [2, с. 57], тоді як його коханка їх загасила: Мішель «<...> пішла просто до каміна й погасила обидві свічки» [2, с. 58]. Згаслий вогонь символізує для Андре «Кінець <...> мріям про неї і тому сердечному полум'ю, завдяки якому ми живемо справжнім життям на цій похмурій землі, як палають веселі вогнища, запалені темного вечора» [2, с. 103]. Герой переконаний, що своєю жорстокою грою Мішель «<...> знищила всю його колишню сутність, як полум'я спалює листя» [2, с. 44] (тут

відлунне опис її волосся кольору «*листя, обпаленого осінню*» [2, с. 13]).

Із кольором червоного полум'я в його негативному аспекті («в ній *розгорається запал*, подібний до того, який, <...>, *палить* його» [2, с. 95]) у романі «Наше серце» метонімічно співвіднесений колір *крові й закривавленої рани*, на яку перетворилося серце Маріоля («<...> повертався додому з *ранами*, що безперестанно *кривавили* в самотності його кохання» [2, с. 87]). Це далі розгортає метафору «жінки-полювальниці»: «Вона розіп'яла його на хресті – він *сходив кров'ю*, а вона дивилася, як він *конає*, <...>. Але він відірветься від цього смертного стовпа, залишаючи на ньому <...> все своє *розшарпане серце*. Він утече, як *звір, смертельно поранений* мисливцями, <...>» [2, с. 102–103]. Однак сподівання Маріоля на порятунок марні: «О, як влучно вона його *вразила!* <...>: тепер це вже *давня рана, роз'ятрена*, тоді *перев'язана* нею, а тепер уже *невигойна*, бо вона *вгородила* в неї, немов *ножа*, свою згубну *байдужість*. <...> *кров з пораненого серця* точилася в його *нутрощі*, <...>, *підступала до горла й душила* його» [2, с. 103].

У колірній палітрі останньої частини роману спочатку запановує природний *зелений* колір (це корелює зі спробою Маріоля звільнитися від усього штучного, що уособлює Мішель, «*втєкти геть <...> від цих ляльок*» [2, с. 113]). І справді, «*Перша теплінь <...> дала волю зеленому листю*» [2, с. 114], і тепер він почувався «*немов в'язень, випущений з неволі*» [2, с. 116] – «*в смарагдовому повітрі*» [2, с. 121], «*в цій зеленій купелі*» [2, с. 120], «*під високим зеленим шатром*» [2, с. 145], де «<...> *ліс був немов блискуча хмара зелені*, <...>» [2, с. 120]. Однак «<...> *легкий, пронизаний сонцем зеленястий серпанок ледве розкритих листочків*» [2, с. 138] умить перетворювався на «*похмурий, майже зовсім темний від густого листя ліс*» [2, с. 138], коли Маріоль відчував неможливість остаточно «*звільнитися*». Сама ж Мішель, раптово з'явившись у селі, де «*цвів бузок*» [2, с. 125], ніби «*зразу так гармонійно злилася з зеленню дерев та блакиттю неба <...>*» [2, с. 140] (на ній «*була рожево-бузова сукня*» [с. 140], на голові вона мала «*великого рожево-бузового капелюшка*» [2, с. 141]), а насправді внесла «*в цей сільський садок якийсь неприродне, <...>, чуже <...> враження, ніби від персонажа <...>, створеного уявою поета чи живописця <...>*» [2, с. 141].

Отже, перебіг роману «Наше серце» послідовно фіксує болісні спроби протагоністів усвідомити фальш свого життя. Ці розумні, обдаровані й схильні до рефлексії люди, що поєднують «*богемні нахили*» і «*якусь міщанську обачність*» [2, с. 10], так і не відповіли на питання

«хто вони є», хоча й почасти зрозуміли, що їхнє життя «*зведене на хитких підвалинах*» [2, с. 78]. Обидва пережили «*спалах почуття*» [2, с. 62] (вона – швидкоплинний, він – довгий і болісний), і здається, мали можливість обрати «*справжнє*» життя. Натомість Маріоль констатував, що «<...> нічого не завершив, нічого не досяг, <...>, нічого не подолав. <...> Єдине його могутнє зусилля – *завоювати жіноче серце* – так само не вдалося, <...>» [2, с. 104]. Де Бюрн швидко повернулася до свого метушливого існування «*комедіантки в коханні*» [2, с. 112], а зрештою цим шляхом пішов і Маріоль. Ніби «*віддзеркалюючи*» стосунки з Мішель, він обрав «*гру*» в кохання, сам постав як *хижак*, що *байдуже спостерігав* за своєю жертвою (Елізабет), яка любила його «*безтямно, <...> як собака – мисливця*» [2, с. 137], а «*він грався* з цим *новонародженим коханням*, <...>» [2, с. 132].

Висновки і перспективи подальших розробок. Отже, художньою формою втілення провідних аспектів екзистенціальної проблематики роману Г. де Мопассана «Наше серце» є розгалужена палітра візуальних образів, насамперед колористичних, а також пов'язаних із образом *дзеркала* як знаком самоідентифікації особистості. У колірному репертуарі роману переважають хроматичні (блакитна (синя), зелена, золотава (жовта), руда, помаранчева, червона) і ахроматичні (біла, сіра (срібна) і чорна) барви, а також їх різноманітні відтінки. Майже всі колорема мають амбівалентну семантику й набувають як позитивних, так і негативних конотацій залежно від контексту. Образи освітлення (небесне сяйво й сонячне або електричне світло, темрява, морок, туман, присмерк) разом з їхніми колористичними аналогами (блакитний (синій), золотавий (жовтий), білий, сріблястий (сірий), чорний) художньо оприявнюють творчі й особистісні суперечності героїв. Засоби візуальної поетики формують вишуканий психологічний малюнок образів і створюють метафоричний контекст, переводячи пейзажно-описовий план в екзистенційний. Наявність широкого спектру візуальних художніх засобів у творах Г. де Мопассана спонукає до подальшого дослідження його романів і новелістичних творів у визначеному аспекті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мініч Л.С. Колористична парадигма творів Миколи Вінграновського. *Науковий блог НаУ «Острозька академія», 22 січня 2010.* URL: <http://naub.org.ua/?p=773#more-773> (дата звернення: 10.02.2023).
2. Мопассан Г. де. *Наше серце.* Твори в 2 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1990. С. 5–148.
3. Шахова К. *Передмова. Мопассан Гі де. Любий друг: роман, новели* : Переклад з французької. Харків : Фоліо, 2004. С. 3–24.

4. Maupassant de G. *La vie d'un paysagiste*. URL: <http://maupassant.free.fr/chroniques/paysagiste.html> (дата звернення: 25.02.2023).
5. Hemingway E. *A Farewell to Arms: A Hemingway Library Edition*. New York: Scribner Books, 2012. 352 p. URL: https://books.google.bg/books?id=s0DE7wYcwDAC&printsec=frontcover&dq=editions:WNKvJOkz_FgC&hl=en&newbks=1&newbks_redir=0&source=gb_mobile_search&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 19.02.2023).
6. Яворська Г.М. Мовні концепти кольору (до проблеми категоризації). *Мовознавство*. 1998. № 2–3. С. 42–50.
7. Ткачук М. Новелістичний дискурс Гі де Мопассана. *Наукові записки*. № 41. Тернопіль, 2014. С. 260–277.
8. Яцків Н.Я. Структурно-стильові доміанти новелістики Гі де Мопассана. *Молодий вчений*. № 11(26). Частина 1. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2015. С. 125–130.
9. Maupassant de G. *Notre Cœur*. Paris : Flammarion, 2014. 330 p.
10. Свідер І.А. Дзеркала та дзеркальна метафора у творах Е.Т.А. Гофмана: семантичний аспект. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. 2011. Вип. 27. С. 295–299.
11. Потканський Ян. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія*: Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2006. С. 292–311.
12. Eco U. *Mirrors. Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington : Indiana University Press, 1983. P. 202–226.
4. Maupassant, de G. (2000, Juin 9). *La vie d'un paysagiste*. [The life of a landscape painter]. Retrieved from <http://maupassant.free.fr/chroniques/paysagiste.html>
5. Hemingway, E. (2012) *A Farewell to Arms: A Hemingway Library Edition*. New York: Scribner Books. Retrieved from https://books.google.bg/books?id=s0DE7wYcwDAC&printsec=frontcover&dq=editions:WNKvJOkz_FgC&hl=en&newbks=1&newbks_redir=0&source=gb_mobile_search&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
6. Yavors'ka, H. M. (1998). *Movni kontsepty kol'oru (do problemy katehoryzatsii)* [Linguistic Concepts of Color (to the Problem of Categorization)]. *Movoznavstvo – Linguistics*, 2–3, (pp. 42–50) [in Ukrainian].
7. Tkachuk, M. (2014). *Novelistychnyj dyskurs Hi de Mopassana* [Novelistic discourse by Guy de Maupassant]. *Naukovi zapysky – Proceedings*, 41, (pp. 260–277). Ternopil [in Ukrainian].
8. Yatskiv, N. Ya. (2015). *Strukturno-styl'ovi dominanty novelistyky Hi de Mopassana* [Structural and stylistic dominants of novels by Guy de Maupassant]. *Molodyj vchenyj. Filolohichni nauky – Philological Science*, 11(26), (Vol. 1), (pp. 125–130). Ivano-Frankivsk : Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
9. Maupassant, de G. (2014). *Notre Cœur [Our Heart]*. Paris : Flammarion.
10. Svider, I.A. (2011). *Dzerkala ta dzerkal'na metafora u tvorakh E.T.A. Hofmana: semantychnyj aspekt* [Mirrors and Mirror Metaphor in Works by E.T.A. Hoffman: Semantic Aspect]. *Naukovi pratsi Kam'ianets'-Podil's'koho natsional'noho universytetu imeni Ivana Ohiiienka – Scientific works of Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University* (Vol. 27), (pp. 295–299) [in Ukrainian].
11. Potkans'kyj, Yan. (2006). *Psykhoanaliz u literaturoznachykh doslidzhenniakh [Psychoanalysis in Literary Studies]*. *Literatura. Teoriia. Metodolohiia – Literature. Theory. Methodology* (S. Yakovenko, Trans), (pp. 292–311). Kyiv: Vydavnychi Dim "Kyievo-Mohylians'ka Akademiia" [in Ukrainian].
12. Eco, U. *Mirrors. (1983). Semiotics and the Philosophy of Language*. (pp. 202–226). Bloomington : Indiana University Press.

REFERENCES

1. Minich, L. S. (2010, January 22). *Kolorystychna paradyhma tvoriv Mykoly Vinhranovs'koho* [Color Paradigm of Works by Mykola Vinhranovsky]. *Naukovyj bloh NaU «Ostroh akademiia» – Scientific blog of National University of Ostroh Academy*. Retrieved from <http://naub.org.ua/?p=773#more-773> [in Ukrainian].
2. Mopassan, H. de. (1990) *Nashe sertse [Our Heart]*. (Vol. 8), (pp. 5–148). Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
3. Shakhova, K. (2004). *Peredmova*. [Preface]. *Mopassan Hi de. Liubij druh: roman, novely [Maupassant Guy de. Dear Friend: novel, short stories]*, (pp. 3–24). Kharkiv : Folio [in Ukrainian].