

**ПОЕТИКА ВІЗУАЛЬНОСТІ В РОМАНІ ГІ ДЕ МОПАССАНА  
«СИЛЬНА ЯК СМЕРТЬ»**

**POETICS OF VISUALITY IN THE NOVEL OF GUY DE MOPASSAN  
"STRONG AS DEATH"**

**Вашенко Ю.А.,**

*orcid.org/0000-0003-2090-3920*

*кандидат філологічних наук, доцент,*

*доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології*

*Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*

**Мурадова І.Р.,**

*orcid.org/0000-0003-3696-6061*

*старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології*

*Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*

У статті проаналізовано функціонування образів візуального ряду в поетиці роману Г. де Мопассана «Сильна як смерть». Встановлено, що надзвичайна концентрація образів візуального ряду в аналізованому романі пояснюється не тільки його приналежністю до жанрового різновиду «роману про художника» (як різновиду «роману творення»), а й специфікою Мопассанового художнього мислення, орієнтованого на візуальне сприйняття світу.

Доведено, що художньою формою втілення двох головних і корелятивних ліній проблематики роману Г. де Мопассана «Сильна як смерть» (болісного відчуття втрати молодості й кохання / внутрішнього творчого конфлікту художника, втрати ним творчих потенцій) стає розгалужена палітра візуальних образів. Найвиразнішим є міфосимволічно потрактований образ *дзеркала* і його численні еманції (скло вітрин, шліфована поверхня кришталю або срібла та ін.) як знак самоідентифікації, інструмент часо-просторової орієнтації суб'єкта самоусвідомлення, засіб утримання зв'язку між минулим і майбутнім. У художньому просторі роману дзеркало функціонує і як предметний атрибут, і як символ самосвідомості героїв, при цьому дзеркало-міфологема дублює функціональне й смислове значення дзеркала-предмета. Дзеркало в контексті роману «Сильна як смерть» стає для героїв мірилом правди про себе, якій опирається свідомість (бо воно, на відміну від людського мозку, не інтерпретує зображення). Ще одним, «живим», віддзеркаленням героїні є її донька, надзвичайно схожа на мати, а надто, – на її ранній портрет. Сам портрет також стає варіантом дзеркального відображення – екфрасичний опис одного з найкращих творинь протагоніста, художника Олів'є Бертена (зображення графині замолоду) набуває значення як форма діалектичного зв'язку між матір'ю і донькою, як копія-заперечення, симулякр, знак спогаду й намагання втримати час. Концептуальний сенс мають у романі образи *освітлення* (природного (сонце, полум'я) або штучного (електричні лампи, ліхтарі, рефлектори), тьмяного, виразно яскравого, притлумленого та ін.), які кореспондують з образами дзеркального і портретного відображення, а також колористичні образи (насамперед блакитний, золотавий/жовтий, сріблястий/білий і чорний).

**Ключові слова:** Г. де Мопассан, «Сильна як смерть», поетика візуальності, екфрасис, міфосимволіка дзеркала, портрету, освітлення.

The article analyzes the functioning of images of the visual series in the poetics of Guy de Maupassant's novel "Strong as Death". It has been established that the extraordinary concentration of images of the visual series in the analyzed novel is explained not only by its belonging to the Künstlerroman genre (as a variety of "a novel of creation" genre), but also by the specificity of Maupassant's artistic thinking, which is focused on the visual perception of the world. It is proved that the artistic form of the embodiment of the two main and correlative lines of the problem of Guy de Maupassant's novel "Strong as death" (painful feeling of loss of youth and love / the artist's internal creative conflict, loss of his creative potential) becomes an extensive palette of visual images.

The most expressive is the mytho-symbolically treated image of the mirror and its numerous emanations (window glass, polished surface of crystal or silver etc.) as a sign of self-identification, an instrument of time-space orientation of the self-awareness subject, a means of maintaining the connection between the past and the future. In the artistic space of the novel, the mirror functions both as a subject attribute and as a symbol of the self-awareness of the heroes, while the mythologeme-mirror duplicates the functional and semantic meaning of the object-mirror. The mirror in the context of the novel "Strong as Death" becomes for the heroes a measure of the truth about themselves, which consciousness resists (because consciousness, unlike the human brain, does not interpret images). Another, "living" reflection of the heroine is her daughter, who is extremely similar to her mother, and even more so, to her early portrait. The portrait itself also becomes a variant of mirror reflection – the ekphrastic description of one of the best creations of the protagonist, the artist Olivier Bertin (the image of the countess as a young woman) acquires significance as a form of dialectical communication between mother and daughter, as a copy-denial, a simulacrum, a sign of memory and trying to keep time. Images of lighting (natural (sun, flame) or artificial (electric lamps, lanterns, reflectors), dim, distinctly bright, subdued, etc.) that correspond to images of mirror and portrait reflection, as well as coloristic images, have a conceptual meaning in the novel (primarily blue, golden/yellow, silver/white and black).

**Key words:** Guy de Maupassant, "Strong as death", poetics of visuality, ekphrasis, mytho-symbolism of the mirror, portrait, lighting.

**Постановка проблеми.** «Візуальність» сьогодні сприймають як культурний феномен, суцільно ототожнений із цариною зорового сприйняття. «Візуальне в літературі» потрактовують як «одну з найбільш значущих властивостей художньої образності» [5].

Панування візуальної образності в романі «Сильна як смерть» Г. де Мопассана почасти вмотивована його жанровою приналежністю: це «роман про художника» (внутрішньожанровий різновид у межах «романа творення» [2], який виражає саморефлексію творця й процес творення). Роман «Сильна як смерть» відтворює головні параметри цього жанру: 1) життєпис, що відповідає зовнішньому буттєві героя; 2) екфрасичний опис творів, які оприявнюють внутрішній світ художника; 3) коментарі й роздуми про мистецтво, що завершують цілісність героя в хронотопі культури. Всі три форми щільно пов'язані в художньому цілому роману. Однак надзвичайна концентрація образів візуального ряду в аналізованому романі Г. де Мопассана, можливо, пояснюється не тільки жанровою природою твору, а й специфікою Мопассанового художнього мислення, орієнтованого на візуальне сприйняття світу, про що він сам красномовно свідчить: «Зараз я живу у світі живопису, як риба у воді <...>. Справді, я живу тільки очима. <...>. Я пожираю світ своїм поглядом й перетравлюю фарби, як перетравлюють м'ясо й плоди» [9, с. 324]. Тому й друга лінія романної проблематики – болісне переживання втрати молодості й кохання (яка корелює з першою – відчуттям втрати творчих потенцій, трагічним внутрішнім творчим конфліктом митця) художньо втілена саме за посередництва численних візуальних образів – дзеркала, портрету, освітлення (природного і штучного), виразної колористики.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Науковці-культурологи й філософи [3; 6; 7; 8; 12; 13] підкреслюють підвищену семіотичність і множинність функціональних ролей дзеркала: «воно постає як універсалія (архетип, міфологема, ідеологема і смислообраз) культури. <...>. Феномен дзеркала існує в культурі в 3-ох проекціях: ідея дзеркального відображення, образ дзеркала і дзеркало-річ» [11]. При цьому, як вважає О. Дегтярьова, «Дзеркало-міфологема дублює функціональне й смислове значення дзеркала-предмета: воно готове відобразити душу людини і є входом у потойбіччя; цей предмет має магичні властивості» [3].

Літературознавці [1; 4; 5; 11] також наголошують на значних смислотвірних потенціях дзеркала, яке «може визначатися як символ, образ,

деталь, мотив або функція» [4]. Одним із перших на значення дзеркала в художньому тексті вказав М. Бахтін («Проблеми поетики Достоевського»). За його спостереженнями дзеркало грає роль самосвідомості героя. Дзеркало для М. Бахтіна – не тільки предмет, а й функція, де на перший план висувається властивість відображення – побачити себе збоку, самостійно себе оцінити, усвідомити [1]. У. Еко в есе «Дзеркала» також розглядає цей феномен як інструмент індивідуального самоототожнення: воно відображає об'єкт без передачі його значення [13]. Ю. Левін, один із авторів збірника «Дзеркало. Семіотика дзеркальності» вважають, що дзеркало постає як кордон між світами, оскільки воно є механізмом організації картини світу, будованої на протиставленні різних світів [8]. О. А. Дегтярьова додає, що «<...> дзеркало відіграє велику роль у філософському осмисленні світу, де дзеркальний образ уточнює й наповнює нашу свідомість», «воно дає можливість свободи в корегуванні нашого образу й тіла і є інструментом вільного вибору й перевілення нашого 'я'» [3]. Дослідниця також вказує на важливі часо-просторові функції цього місткого образу: «Дзеркало постає як начало, що організує символічний суб'єктивний простір, де дзеркало допомагає будувати відносини між минулим і майбутнім, між одною людиною і другою»; «Цей предмет постає символом внутрішнього усвідомлення часу» [3]. «Дзеркало вказує на справжню сутність людини, із чого впливає нова його модальність – сутнісна» [3], екзистенціальна.

**Постановка завдання.** Завдання цієї розвідки – продемонструвати функціонування елементів візуальної поетики (міфосимволічних образів дзеркала, відображення, портрету, освітлення, кольору) в романі Гі де Мопассана «Сильна як смерть» як провідних засобів художнього втілення його екзистенціальної проблематики.

**Виклад основного матеріалу.** Важливо, що саме в першому, «рамковому» епізоді роману одразу з'являються його головні герої – художник Олів'єр Бертен і його давня коханка, графиня де Гільруа (Ані), і обидва – у дзеркальному відображенні. Ця сцена стає ніби «камертоном» візуальної образності твору: «Відслонивши другою рукою завіску, що закривала дзеркало, яким він контролював правильність поз, перевіряв перспективи й вірність зображення, він став проти нього й почав жонглювати, не зводячи з себе очей. <...> Стоячи перед дзеркалом <...>, він <...> вдоволенням поглядом стежив за спокійним і могутнім напруженням м'язів. Аж зненацька в глибині дзеркала, де відбивалось усе ательє, він побачив

чив, як заворушилася порт'єра, потім з'явилася *жіноча голівка*, <...> і глянула в кімнату. <...>» [10, с. 9]. Дзеркало постає тут як «механізм організації нашого тіла в просторі, нагадуючи про присутність суб'єкта в цьому світі, воно пред'являє віртуальне положення тіла (я-там), будучи засобом перетворення (або повернення) суб'єкту в об'єкт. Дзеркало – це інструмент самоідентифікації особистості, воно організує наш психоміметичний простір» [3]. Однак дзеркало може й порушити єдність «я» й привести до трагічного сприйняття світу [3].

Саме процес травматичного самоусвідомлення, «пробудження» – творчого й особистісного – продемонстровано на долях героїв роману «Сильна як смерть». Вихідним пунктом цього екзистенційного шляху є безжалні констатації Бертена: «<...> мій розум тепер безсилий, око безсиле, безсила рука! Я уже не художник!»; «Мое серце теж постаріло» [10, с. 15]; «я зневажаю себе як істоту сумнівної природи» [10, с. 62]. З погляду психологічного малюнку образу герої-конформіст постає як «alter ego» автора (на пізньому етапі творчості Гі де Мопассан, як і його персонаж, відчуває творчу вичерпаність, викликану хворобою та непереборною втомою; у його творах з'являються ноти песимізму, відчаю, відрази до життя»). Та головне – Бертен не відбувся як цілісна особистість, не став «самим собою»: «<...> раптове визнання його вишуканих, витончених, бездоганних творів вплинуло на його вдачу, не дозволивши бути таким, як він сам із себе став би» [10, с. 8], залишивши «бажання подобатися» [10, с. 8], яке «змінювало потай його шляхи» [10, с. 8]. Відбулося «викривлення», особистісне й творче, справжньої природи Олів'є Бертена, про що тепер безжално свідчили дзеркала: «Дзеркало закарбовує те, що в нього потрапляє, саме таким, яким це в нього потрапляє. Воно правдиве до нелюдського ступеню, і це добре відомо тим, хто – дивлячись у дзеркало – усвідомлює, що не може більше себе обманювати. Наш мозок інтерпретує інформацію, сприйняту сітківкою; дзеркало ж не інтерпретує об'єкт» [13, р. 210], зазначає У. Еко. Власне, протагоністи роману «Сильна як смерть» і мають «стати без вуалі й капелюха перед одвертими дзеркалами» [10, с. 114].

*Дзеркало* (неодноразово дубльоване іншими субститутами) присутнє в романі у своїй предметній іпостасі як *свідомство неблаганного й руйнівного плину часу*, що однаково позначився і на Бертені, і на його коханці («дзеркало є предметом утримування людини в часі, у тому числі і в його фінальній стадії» [3]. Дзеркало-річ, яке «здавна

<...> пов'язувалося з жіночими божествами й було жіночим атрибутом» [3], і сьогодні «є знаком візуалізації та репрезентації жінки, який дає множинні, залежні від ситуації, різні <...> 'я'» [3]. Тому саме з Ані пов'язано більшість дзеркальних образів роману: «вона довго, дуже довго сиділа перед туалетом, де в добірному порядку лежало на серпанковій мереженій скатертині *перед оздобленим свічадом з шліфованого кристалю дрібне знаряддя кокетства з ручками зі слонової кості та короною над вензелями*» [10, с. 105]). Однак свій вишуканий предмет туалету (а не тільки велике люстро в майстерні) має і Олів'є Бертен («Поруч книжок – *чарівне ручне свічадо*, шедевр ювелірного мистецтва, скло якого було підбите чотирикутником гаптованого оксамиту, щоб і складене воно тішило око цікавим узором золота й срібла [10, с. 51]). Це ніби «виводить» дзеркало із суто «жіночого» контексту, в якому воно є «особистісним екраном, який демонструє те, як сприйнята жінка культурним поглядом» [3], і підкреслює його *функцію як універсального символу самоідентичності*.

Дзеркало виконує в романі роль *знаку внутрішньої чи зовнішньої трансформації*, бо саме воно фіксує дорослішання героїв (насамперед Ані) й найменші зовнішні зміни: «Вона змолоду, майже з дитинства, *любила тривалі примірювання перед свічадом у великих майстернях*. <...> Ще приємніше було їй почувати на собі вправні руки дівчат, що одягали її, обережно *повертаючи перед ніжним відбитком у дзеркалі*. <...>» [10, с. 114]. Пізніше дзеркала стають єдиними свідками сподівань або розчарувань героїні: «Коли прислуга вийшла, графиня *підійшла до свічада*. Вона трохи здивувалася, бо почувала себе так добре, *що сподівалась помолодшати з вигляду за одну ніч на кілька років*. Потім <...>, ще раз на себе глянувши, скорилась і визнала, *що тільки колір обличчя став її ясніший, очі менше притомлені й губи свіжіші, як напередодні*. <...>» [10, с. 105]. Наступні два фрагменти показово демонструють, що шлях самоідентифікації проходять обидва протагоністи: «Бертен узяв його (*дзеркало – Ю. В., І. М.*), і *подивився на себе. За останні роки він страшенно постарів*, і, хоч уважав своє обличчя за оригінальніше, ніж колись, *одутлість щік та зморшки на шкірі починали його смутити*» [10, с. 51]). «Прокинувшись, вона, <...>, сама відчинила вікна й завіси, *щоб глянути у дзеркало. Риси її загострились, повіки набрякли, шкіра пожовкла; і такий невітський біль вразив її, що вона хотіла назватися хворою, лишитися в ліжку й не виходити до вечора*» [10, с. 112].

Зміни стають ще більш разючими, коли герої відчують на собі жорстокі удари долі, як-от смерть матері Ані, яку вона переживає на тлі болісних сумнівів щодо кохання Бертрана: «... вона підвелася й глянула на своє обличчя, відбите у великій дзеркальній шафі. <...>, вона остовпіла, перелякана запалими щоками, червоними очима й усім спустошенням, що вчинило їй на обличчі кілька днів страждання. Власне обличчя, що на нього так часто дивилась у різноманітні свічада, <...> раптом здалось їй обличчям чужої жінки, новим обличчям, підточуваним невігійною недугою. <...>. Вона мусила взяти хусточку та витерти туман від свого подиху і потім, <...>, довго й терпляче досліджувала зміни свого обличчя» [10, с. 96–97].

Від «жаху перед гідкою марудною працею бистрих років» [10, с. 153] графиня відчуває непоборну потребу перевіряти це в дзеркалах: «Вони кликали, вабили, силували її підходити до себе і пильним оком дивитись, роздивлятись, пізнавати й пальцем торкатись, <...>, до невитравних слідів часу» [10, с. 153]. Спочатку ця думка прокидалась у ній вряди-годи, коли вона помічала «блискучу поверхню страшного скла» [10, с. 153] або «спинялась на тротуарах перед вітринами крамниць, <...> коло скляних платівок, якими купці прикрашають фасад своїх закладів» [10, с. 153]. Надалі це стає хворобою, маною: «В кишені вона носила гарненьку пудреницю слонової кості завбільшки з горіх, де на покришці середині вроблене непомітне дзеркальце, і часто, йдучи, тримала її розчинену в руці й підносила до очей» [10, с. 153]. Коли вона сідала читати або писати в гобеленовій вітальні, її рука «нестримно простягалась до дзеркальця із ручкою з старовинного срібла, <...>» [10, с. 153]. Одного дня «в розпачу від боротьби з цим шматком скла, вона кинула ним об стіну й потрощила його на скалки. Але чоловік віддав його полагодити й незабаром повернув їй дзеркало ще яснішим» [10, с. 153]. Задля змалювання цієї болісної потреби дивитись на себе Г. де Мопассан поєднує різні способи відображення (дзеркало, портрет, освітлення), ускладнюючи концепцію візуалізації: «В овальній різьбленій рамці її обличчя нагадувало щось давнє, як портрет минулого століття, <...>, колись свіжий, а тепер вицвілий на сонці» [10, с. 153].

Дійсно, варіантом дзеркального відображення, опосередкованого поглядом митця – закоханого або розчарованого, – стає в романі «Сильна як смерть» **портрет**. Текст містить екфрастичний опис двох найкращих робіт художника Бертена – портрету його коханки Ані й задуму портрету її

юної доньки Аннети (його начерк Бертен робить 12 років по тому). Саме шире почуття пробуджує в Бертені, творчу манеру якого загалом схарактеризовано як «помірковано-оригінальну», справжнім художником. Портрет, що втілює риси коханої жінки й став знаком довершеної майстерності («Замкнувшись у ательє, він захоплювався портретом, і уста його тремтіли бажанням торнутися малюнка, де було втілено щось від неї» [10, с. 30]), повсякчас нагадує самому художнику й оточуючим про недосяжний тепер для нього ідеал творчості: «портрет графині, роботи Олів'є Бертена, надавав, здавалось, життя всьому помешканню. Він тут жив і дихав, сповнюючи повітря вітальні усмішкою молодої жінки, грацією її погляду, легким чаром її білявого волосся» [10, с. 45–46]. Втративши творчий імпульс, художник хоче «підживити» його написанням портрету Аннети, доньки графині.

Образ **портрету** в романі втілює розгалужену систему **двійництва**: картина Бертена є живописним двійником молодої Ані, тоді як її «живим» двійником стає донька Аннета («вона – ваше відображення!»), – скрикує Бертен, вражений тим, що «<...> раніш не пізнав цього дивного відгомону колись такої рідної мови, що виходила тепер з нових уст!» [10, с. 66]. Портрет (як і дзеркальне відображення) ніби виявляє справжню сутність людини. Своєю ж природною або штучною подібністю (бо часто, ніби граючи, вони навмисно повторювали жести, поведінку, одяг одна одної) мати й донька викликають у художника дивне відчуття «двоїстої істоти», минулого й нового, добре знайомого й майже невідомого. Водночас задум нового портрета, натхненного молодістю й чарівністю доньки, претендує на роль ще одної копії.

У контексті роману екфрастис портрету відображає цей діалектичний зв'язок між матір'ю і донькою, які постають як копія-заперечення, симулякр, показує їхню одночасну тотожність і відмінність («Художник споглядав їх обох у ясному світлі, матір і дочку. Певна річ, вони були відмінні, але й такі подібні, неначе одна продовжувала другу і були створені із тієї самої крові та плоті, натхненні одним життям» [10, с. 52]; «<...> дивувався, слухаючи їхній сміх і розмову, що перед ним *дві зовсім різні жінки*, що одна вже жила, а друга ще має жити» [10, с. 52]). Ідентичність двох жінок вже підкреслена суголосністю їхніх імен (Анна і Аннета), але саме портрет цю подібність «проявляє» («Без портрета цього й не примітили б! Ваша дочка і справді нагадує вас, але на полотні це подібніша» [10, с. 115]). Бертен має ще один варіант картини, «копію портрета графині», зро-

блену колись для себе. Роздивляючись зображення, художник намагається викликати її образ, знову віднайти в житті ту, яку колись кохав. Однак на полотні повсякчас з'являється Аннета (оманлива копія, підміна, симулякр): «*Мати зникла, розтанула, поступаючись місцем іншому обличчю, так дивно на неї схожому*» [10, с. 116] – і тепер він відчуває, що «душею і тілом належить цій юній істоті, як ніколи не належав тій, іншій» [10, с. 116]. Г. де Мопассан створює складну гру відображень: мати/донька/портрет/спогад/новий портрет («В блискучому світлі сонця він менше плував тепер графиню з Аннетою, але щораз більше плував дочку з відроджуваним спогадом про колишню матір» [10, с. 109]).

Донька, надзвичайно схожа на матір, а надто, – на її портрет, спочатку стає «живим» віддзеркаленням героїні: «<...> Бертен підвівся, взяв Аннету за руку, поставив її під портретом матері в ясне світло рефлектора і спитав: «Чи ж це не диво? <...>. Аннета оце зараз, у чорному, – це мати, що вдруге прийшла на землю!» [10, с. 115]. Та поступово її образ-симулякр витісняє матір – і з портрету, і з серця художника. Графиня ж почувається «зниклою, позбавленою влади і трону» [10, с. 116], бо всі погляди тепер звернені не на її портрет, щодо якого вона звикла чути лестощі й компліменти, а на живий його аналог, Аннету.

Ще однією еманациєю ідеї відображення стає в романі *образ очей* як «дзеркала душі», який Г. де Мопассан наполегливо використовує задля підкреслювання «двійництва» матері й доньки: «<...> їхні очі, блакитні, покраплені чорними цяточками очі, такі ясні в дочки й трохи знебарвлені в матері, так однаково на нього дивились» [10, с. 52]; «Щоб бачити їх блакитні, подібні очі, покраплені чорними зернятками» [10, с. 109].

Показово, що не тільки мати й донька є взаємним відображенням одна одної – Бертен та Ані також є своєрідними двійниками, їхні людські сутності взаємно віддзеркалені, долі переплетені, а почуття відбиті в очах. Працюючи над портретом графині, Бертен ніби зливається з нею в одну істоту – «всотує» очима її погляд, її красу: «Схилившись до неї, пильнуючи всіх рухів її постаті, всього забарвлення тіла, відтінків шкіри, виразу та прозорості очей, усіх таємниць її обличчя, він вбирив її в себе, як губка воду, і, переносючи на полотно це випромінення хвилюючого чару, що вбирив його погляд і що цікаво лився йому з думки до пензля, він млів і п'янів, мов напившись жіночої вроди» [10, с. 21]. Кохання до Ані перетворює Бертена на митця, він же назавжди закарбовує її красу на портреті.

Близкість Олів'є і Ані неодноразово передають їхні проникливі погляди: вони дивляться одне одному в очі, намагаючись побачити відображення власних почуттів. Однак «двійництво» Ані та Бертена зрештою визначає трагічна сутнісна тотожність: обидва зрадили себе – у коханні або у творчому покликанні.

**Образи освітлення** (темрява, морок, туман, присмерк, яскраве сонячне сяйво, блакить неба або штучне електричне освітлення), а також їх колористичні відповідники (*блакитний (синій), золотавий (жовтий), сріблястий (білий), чорний*) у романі «Сильна як смерть» художньо вияскравлюють провідні аспекти проблематики: з одного боку – гостре переживання протагоністами втрати молодості й кохання («Йй не хотілось бути в ясному світлі серед людського струменя, перед очима чоловіків, що на неї не дивились» [10, с. 36]; «Вона якомога уникала порівнянь при денному світлі й шукала їх при лампах, що давали їй перевагу» [10, с. 82]), а з другого – їхні внутрішні творчі й особистісні суперечності. Так, Бертена-митця змучує відчуття творчої смерті («страх, що він вичерпався, замкнув коло своїх сюжетів, зужив своє натхнення», [10, с. 9], що «незможливо мріяти про нове і знаходити невідоме» [10, с. 9]). І тому «мов удар кулаком в груди» [10, с. 164] вражає художника газетний рядок про «застаріле мистецтво Олів'є Бертена <...>» [10, с. 164]. Цій «несправжній», «штучній» творчості протистоїть вільний і розкутий живопис художників-імпресіоністів («непоміжкованих», як називають їх у романі), чії новаторські художні принципи Бертен уже не здатен сприйняти й утілити. Саме *штучне електричне освітлення й неприродні фарби* стають образним корелятом до того несправжнього «блідого життя» і творчого фальшу, який руйнує художника («Чоловіки, <...>, дивились униз на порожні ще лави і стільці в загородженій місцині перед маленьким театром, де співачки виставляли напоказ у мішаному світлі електрики й дня свої блискучі туалети й рожевий колір своєї шкіри [10, с. 91]). Саме тоді з'являється в Бертена нестерпне бажання побачити кохану жінку (Ані? Анетту?), поїхати з міста, залишивши «штучний театр» свого існування.

Появу художника в замському маєтку Гільруа, під *блакитним небом*, серед природи, «провіщає» пробудження від довгої жалоби самої Ані, яка нарешті відкриває вікна темного задушливого будинку назустріч світлу й свіжому повітрю. Незугарна правда про себе, про втрачені можливості поступово відкривається і Ані, і Бертену. Інша річ, що часу й сил, духовних і фізичних, для

«повернення до себе», у них уже не вистачає. На цій екзистенційній межі Ані робить вибір на користь «несправжнього», конформного існування (ще й «тиражує» його в долі своєї доньки, влаштовуючи її «вигідний шлюб»), а Бертен – на користь смерті. Занапащає його і нездійсненність кохання до Аннети (як спроба повернути втрачені почуття до її матері), і марна надія повернути втрачений талант (свідомством цього є ненаписаний, залишений як начерк, портрет Аннети «Мрійниця»).

До речі, Г. де Мопассан розпочинає роман лаконічним пейзажним фрагментом, ніби побаченим крізь великий віконний отвір – це «поетологічний» знак «плернерного» живопису імпресіоністів, наповненого світлом і кольором, який протистоїть «салонному» мистецтву Бертена: «Світло падало у велике ательє крізь відкритий у стелі просвіт. Це був широкий чотирикутник блискучого, синятого сяєва, ясний отвір у далеку безкрайність блакиті, де прудко линули птахи» [10, с. 7]. Цей «імпресіоністичний» пейзаж різко контрастує з похмурим антуражем майстерні Олів'є, яка нагадує картини, показові для академічного живопису тієї доби: «Але тільки пройшовши у високу кімнату, сувору й задратовану, радісне небесне проміння блякло, <...>, засинало на тканинах, зникало в завісах, ледве освітлюючи темні кутки, де тільки золоті рами поймались огнями. <...>. Все здається мертвим після цих криз життя, і все спочиває: меблі, тканини, великі недокінчені постаті знаменитих людей на полотнах, немов це помешкання зазнало притоми господаря <...>» [10, с. 7]. Концептуальна роль цього зіставлення підкреслена уведенням його у рамковий епізод роману. Гі де Мопассан звертається до такого протиставлення ще раз, в описові зам'яського маєтку Гільруа, акцентуючи значущість наведеного контрасту й підкреслюючи його повторюваними деталями («відкритий у стелі просвіт»/«золоті рами» (кімната Бертрана) – «великі отвори вікон»/«поцерблена позолота» рам (маєток Гільруа)) паралель між протагоністами, Бертеном і Ані: «На стінах низкою висіли наївно змальовані портрети предків, ціла колекція колишніх Гільруа в старих рамах з поцербленою позолотою» [10, с. 92–93]. Із зам'ялою галереєю старовинних портретів сперечаються природною свіжістю пейзажу три розчинені навстіж вікна, «заввишки від паркету до стелі й широкі, як ворота» [10, с. 93]: «Теплий подих, несучи дух нагрітої трави й далекий шелест полів, раптом пройшов крізь три величезні отвори, мішаючись з вогкуватим повітрям глибокої кімнати, замкненої в грубих мурах

замку» [10, с. 93]. Візуальне враження посилене тут ольфакторним: свіжий «дух нагрітої трави» й полів – проти задушливого «вогкуватого повітря» старого маєтку.

У колористичній палітрі роману «Сильна як смерть» домінують блакитний (синій), чорний, золотавий (жовтий), білий (срібний) і чорний кольори, а також їх різноманітні поєднання. Майже всі вони мають амбівалентну семантику й можуть мати як позитивні, так і негативні конотації. Образи небесної блакиті (і загалом блакитні, синясті барви), здебільшого потрактовані в романі позитивно (коли асоціюються з імпресіонізмом, зі свободою та незалежністю творчості, зі щирим коханням або кольором очей чарівної жінки). Це насамперед позначається на характері пейзажу, але блакитний колір може панувати і в змалюванні інтер'єру, приміром, в «обрамленні» для найкращого творіння Бертена, портрету Ані: «Це була величезна, дуже світла кімната. Широкі, прекрасні панно біло-блакитного шовку з старовинними малюнками, заведені в біло-золоті рами, мінилися на стінах при світлі ламп та люстр місячним, ясним і ніжним блиском» [10, с. 45]. Однак блакитний може набувати й холодних, негативних відтінків – як-от у змалюванні пейзажу, суголосного настроєві персонажа («З блакитного, ніби ватою обкладеного неба, холодне сонце кидало на місто біде світло, оманливе й сумовите» [10, с. 28]), або в характеристиці творчості Бертена, який «шукав нові сюжети», «втупивши погляд в далеке небо» [10, с. 7]; «креслячи в блакиті зникливі постаті граціозних жінок», і тоді «образи виникали на небі, неясні й рухливі в барвистій галюцинації його ока» [10, с. 8]; або щодо очей постарілої Ані: «у цих бідних блакитних очах» [10, с. 72]).

Золотавий (жовтий) колір у романі теж амбівалентний: він може уособлювати й віджиле, штучне (як-от «поцерблена позолота» старих рам), або ж асоціюватися з сонячним або місячним світлом, сусідячи з блакитним, який зазвичай має позитивні конотації («тут і там відкривався далекий краєвид жовтих полів, що до самого обр'ю виблискували золотим килимом стиглого хліба під ясно-блакитним небом, сповитим легким полудневим туманом, таким мінливим над напоеною сонцем землею [10, с. 93]. Або: «<...>місяць струмив між гіллями тонке проміння, що спливало до землі <...> і розливалось по стежці дрібними бризками жовтого світла» [10, с. 102]. «Кілька довгих і тонких хмаринок у високості неба немов складені були зі срібної луски» [10, с. 102].

Г. де Мопассан майстерно використовує також *контраст* освітлення й колористичний контраст. Альтернативою чорно-білому є протиставлення або поєднання в межах одного образу *чорного/золотавого* (приміром, поштовхом до написання портрету Ані стало те, що він побачив «гарну світловолосу жінку в чорному, ніби створену з сонця й жалоби» [10, с. 78]; ця ситуація майже буквально дубльована щодо доньки: «коли я зараз побачив дівчину на пероні, всю в чорному, з сявом волосся над обличчям, кров мені похолола» [10, с. 99-100].) або *чорного/блакитного* (найочевидніше це проявлено в описові очей матері й доньки та в пейзажних фрагментах). Цей колористичний контраст є концептуальним у протиставленні Ані і Аннети: приміром, «сама думка показатись Олів'є при ясному сонці, серед поля в блиску серпневого дня поруч свіженької Аннети» [10, с. 98] так бентежить графиню, що вона вирішує чекати на коханця «в півтемній кімнаті» [10, с. 98]. Саме такий похмурий колорит і годиться тепер для Ані, яка обирає неправду й конформізм: «Тінь хмарного неба, що темніло перед смерком, облягала вітальню, оповивала їх туманним мороком осінніх вечорів» [10, с. 143].

Яскраве світло – і природне (в маєтці Гільєра), і штучне (в яскраво освітленому Парижі) – виконує також функцію «всевидного ока», воно ніби «виводить назовні» й загострює приховані особистісні проблеми протагоніста, болісне переживання творчої кризи: «Він звернув ліворуч на крайній бульвар, побачивши феєричне освітлення парку Монсо, і вийшов на центральну алею, осяяну електричними місяцями. <...>. Хтось читав газету на лаві в синястому сяєві ясного світла, коло бронзового стовпа з племенистою кулею нагорі. На доріжках серед дерев інші ліхтарі лили на лист і на газони холодне й могутнє світло, запалюючи блідим життям великий міський сад» [10, с. 130–131]. У стані ажитації Бертен блукає містом, потрапляє під колеса екіпажу, що незабаром спричиняє його фізичну загибель. Внутрішня ж смерть сталася значно раніше.

*Образ полум'я* в романі також багатофункціональний, він має як позитивні, так і негативні конотації. Так, світло від канделябра на шість свічок, яке затишно огортає «золотавим серпанком» голови матері й доньки, схилені над рукоділлям, вабить Бертена нездійсненною ідилією сімейного щастя, а *яскраве полум'я каміну*, в якому горять любовні листи, трагічно забарвлює останній епі-

зод твору. На певний час воно вияскравлює кімнату й героїв, а потім вщухає й перетворюється на попіл («Коли камін став повний, <...> вона спинилась, чекаючи, дивлячись на майже закидане полум'я, що плазувало по краях гори конвертів. Воно підступало до них скраю, чіплялось на ріжки, бігло по виступах, гасло, займалось і ширилось. Незабаром усю білу піраміду оповив рухливий пояс ясного вогню, залишив світлом кімнату, і це полум'я, що освітлювало жінку коло каміна й чоловіка на ліжку, любов їхню палило, любов їхню в попіл обертало. Графиня озирнулась і в блискучому світлі цього огнища побачила свого друга, що похмуро схилився край ліжка» [с. 180]. «У каміні під чорним попелом листів ущух огонь; дві свічки погасло, <...>» [с. 181]), фіксує згадання кохання, вичерпаність творчої наснаги, самого життя.

**Висновки й пропозиції.** Отже, художньою формою втілення двох головних ліній екзистенціальної проблематики роману Г. де Мопассана «Сильна як смерть» (болісного відчуття втрати молодості й кохання і внутрішнього творчого конфлікту художника, втрати ним творчих потенцій) стає розгалужена палітра візуальних образів, насамперед пов'язаних із міфосимволічно потрактованим образом *дзеркала* (як знаку самоідентифікації, інструменту часо-просторової орієнтації суб'єкта самоусвідомлення, засобу утримання зв'язку між минулим і майбутнім). У художньому просторі роману дзеркало функціонує і як предметний атрибут, і як символ самоусвідомості героїв, при цьому дзеркало-міфологема дублює функціональне й смислове значення дзеркала-предмета. Варіантом дзеркального відображення стає *портрет* (як форма діалектичного зв'язку між матір'ю і донькою, копія-заперечення, симулякр). Особливого художнього значення набувають образи *освітлення* (природного (*сонце, місяць, полум'я свічок і каміну*) або штучного (*електричні лампи, ліхтарі, рефлектори*)) – тьмяного, виразно яскравого, притлумленого та ін., які кореспондують з образами дзеркального і портретного відображення, а також із колористичними образами, серед яких домінують блакитні, золотаві й чорні барви (залежно від контексту вони мають позитивні або негативні конотації).

Наявність у творах Г. де Мопассана широкого спектру візуальних художніх засобів спонукає до подальшого дослідження у визначеному аспекті його романів і новелістичних творів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. Москва : Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 7–300.
2. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв. : дис. ... доктора філол. наук. Пермь, 2001. 391 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/roman-o-khudozhnike-kak-roman-tvoreniya-genezis-i-poetika-na-materiale-literatur-zapadnoi-ev#ixzz2kASZYmxx> (дата звернення 03.12.2022).
3. Дегтярева О. А. ЗЕРКАЛО как общекультурный феномен : автореф. дис. ... канд. філол. наук. URL: <http://www.dissercat.com/content/zerkalo-kak-obshchekulturnyi-fenomen#ixzz3QOI3ZPwt> (дата звернення 18.12.2022).
4. Зайцева Ю. Ю. Мотив зеркала в художественной системе В. Набокова (на материале русской прозы) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Пермь, 2004. 19 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/motiv-zerkala-v-khudozhestvennoi-sisteme-v-nabokova-na-materiale-russkoi-prozy> (дата звернення 15.12.2022).
5. Кауфман С. Н. Визуальность в поэтике Гоголя: повествовательный аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Новосибірськ, 2013. 15 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/vizualnost-v-poetike-nv-gogolya> (дата звернення 10.12.2022).
6. Купер Дж. Зеркало. *Энциклопедия символов. Книга IV. Ассоциация духовного Единения*. Москва : Золотой век, 1995. С. 98–100.
7. Лакан Ж. Стадия «зеркала» и её роль в формировании функции «я». *Инстанция буквы, или Судьбы Разума после Фрейда*. Москва : Логос, 1997. С. 7–14.
8. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект. *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам, XXII* / ред. З. Г. Минц. Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 6–22.
9. Мопассан Г. де. Жизнь пейзажиста. Собр. соч. в 12 т. Т. 11. Москва : Правда, 1958. С. 321–328.
10. Мопассан Г. де. Сильна як смерть. Зібрання творів у 8 т. Т. 7. Київ : Дніпро, 1971. С. 6–182.
11. Рон М. В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры : автореф. дис. ... канд. філол. наук. СПб, 2004. 24 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/metamorfozy-obraza-zerkala-v-istorii-ultury/read> (дата звернення 10.12.2022).
12. Столович Л. Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксеологическая модель. *Труды по знаковым системам, XXII* / ред. З. Г. Минц. Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 45–52.
13. Eco U. *Mirrors. Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington : Indiana University Press, 1983. P. 202–226.

УДК 821.111-3.09

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.2.51>

## ІНТЕРТЕКСТ У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ЗОЛОТИЙ ДІМ»

## INTERTEXT IN SALMAN RUSHDY'S NOVEL «THE GOLD HOUSE»

Євтушенко С.О.,

[orcid.org/0000-0002-8919-3245](https://orcid.org/0000-0002-8919-3245)

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства  
Київського університету імені Бориса Грінченка

У дослідженні головна увага зосереджена на виявленні та аналізі тематичних груп інтертексту, задіяних у романі С. Рушді «Золотий дім».

У дослідженні використано загальнонаукові (аналіз, синтез) методи, метод інтертекстуального аналізу та системний метод. Загальнонаукові методи допомогли зібрати та упорядкувати художній матеріал, метод інтертекстуального аналізу посприяв встановленню міжтекстових зв'язків та виявленню їх ролі в тексті, системний метод дозволив з'ясувати взаємонеобхідність та нерозривність всіх текстових компонентів.

Поняття інтертекстуальності позначає здатність текстів «поглинати елементи і структури» інших «текстів, кодів, конвенцій». У творчості англо-індійського письменника С. Рушді поглинання «чужих» текстів є однією з характерних ознак, тому встановлення тематичних груп інтертексту видається важливим для розуміння специфіки авторського задуму. Виділяємо п'ять основних тематичних груп інтертексту (невербальні, історичні, філософські, біблійні, літературні), що представлені в романі «Золотий дім». Невербальний інтертекст зреалізований завдяки залученню живопису, музики та фото. Живописний інтертекст та фото-інтертекст є найменш репрезентативним у романі. Можемо