

Літературознавство

DOI: 10.26565/2227-1864-2023-92-01
УДК 821.133.1-31Ги де Мопассан.09

Рослинна й зооморфна образність як засіб художнього втілення опозиції природного/штучного в романі Г. де Мопассана «Наше серце»

Юлія Ващенко

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент закладу вищої освіти кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;
майдан Свободи, 4, Харків, Україна;
e-mail: vashchenko@karazin.ua; <http://orcid.org/0000-0003-2090-3920>*

Ірина Мурадова

*старший викладач закладу вищої освіти
кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;
майдан Свободи, 4, Харків, Україна;
e-mail: i.muradova@karazin.ua; <http://orcid.org/0000-0003-3696-6061>*

Статтю присвячено аналізу вегетативної та бестіарної поетики пізнього психологічного роману Г. де Мопассана «Наше серце» (1890), який позбавлений належної літературознавчої уваги як у Франції, так і за її межами (наукова рефлексія зосереджена на новелістиці й романах етапу розквіту Мопассанового реалізму). Тому поетологічне вивчення й уведення цього твору в сучасний літературознавчий контекст є актуальним науковим завданням.

Мета статті – виявити семантику і символіку рослинної і бестіарної образності в художній структурі роману Г. де Мопассана «Наше серце» і встановити її функції у реалізації концептуальної романної опозиції природного/штучного.

Дослідження виконано в річизі структурно-семіотичного методу аналізу художнього тексту.

Вивчення репертуару і художніх функцій флористичних і зооморфних образів у романі довело особливе місце цих засобів у поглибленні психологічного малюнку й експресивно-емоційної виразності постатей протагоністів, Андре Маріоля і Мішель де Бюрн. Діапазон цих тропів – від рослинних і зооморфних порівнянь і метафор до розгорнутих зоо- і дендроантропоморфних образів-символів (Мішель – спочатку 'райський птах', 'дика пташка', потім – 'хижий яструб' і, алюзивно, – 'страус', а ще – стара стомлена 'коначка', 'шкапа'; Маріоль – 'загнаний поранений звір', 'дрізд у клітці', 'дрібна рибка'). Рослинним аналогом героїні є рукотворний квітник, який поступово в'яне й занепадає, як розточується її кохання до Маріоля. Образ Мішель супроводжують численні флористичні деталі, що набувають метафоричного сенсу (це культурні квіти добрих сортів – троянди, орхідеї, гвоздики, герань, конвалії, хризантеми, лілії тощо). На противагу «штучній» Мішель із образом «природної» Елізабет пов'язані дикі лісові рослини – первоцвіт, фіалки, дрід та ін. Із протагоністом корелює розгалужена дендросимволіка (каштан, бук, дуб, липа та ін.) і образ лісу як втаємничений лімінальний простір. Символіці дикого лісу протистоїть у романі символіка впорядкованого саду (один із варіантів утілення опозиції природного/штучного). Рослинні й зооморфні образи щільно переплетені в характеристиках протагоністів (антропоморфний образ зрощених дерев перетворюється на образ битви хижого звіра і його жертви). Предметними знаками «штучності» головної героїні є образи кам'яних квітів і тварин в оздобленні центрального просторового локусу роману – абатства Сен-Мішель.

Отже, флоризми, дендризми й аніمالістичні образи в романі виконують характеристичну функцію, передають динаміку почуттів протагоністів, набуваючи метафоричного сенсу, наповнюють пейзаж символічними деталями.

Ключові слова: психологічний роман, семантика, метафорика, символіка, художні функції

Постановка проблеми. У літературознавстві побутує думка про те, що пізні твори Г. де Мопассана «П'єр і Жан» (1897), «Сильна, мов смерть» (1889) і «Наше серце» (1890), «позначені посиленням інтересом до

внутрішнього світу героїв, <...>, камерністю звучання» [7, с. 24], є «слабкішими за попередні» [7, с. 24], хоча дослідники й визнають, що «талант Мопассана-психолога, <...>, майстра стилю, виявся і в них» [7, с. 24]. Тому сучасне прочитання цих

маловивчених (і на батьківщині письменника, і на наших теренах) романів є актуальним літературознавчим завданням, а їх аналіз переконує, що Г. де Мопассан і на пізньому етапі творчості досконало використовує широкий спектр засобів художньої виразності. Вихідне положення цієї статті полягає в тому, що екзистенціальна проблематика роману «Наше серце» – внутрішній конфлікт обдарованої особистості, яка через конформізм не здатна зробити вибір на користь справжньої творчості (Маріоль) і щирих почуттів (де Бюрн) – опосередкована опозицією природного/штучного, художньо реалізованою за допомогою різноманітних засобів фіто- і зооморфної образності. Хоча це протиставлення найочевидніше проявлене в образі головної героїні, воно також забарвлює і вибір протагоніста, Андре Маріоля: справжня творча самореалізація чи залежність і несвобода через кохання до «штучної» Мішель.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

В останнє десятиліття інтерес вітчизняної науки до творчості Г. де Мопассана істотно поживався [3; 6; 8]. Ці літературознавчі студії здійснені переважно на матеріалі новелістики й стосуються різних її аспектів: тематики і проблематики (О. Гальчук [3]), розповідної структури (М. Ткачук [6]), структурно-стильових особливостей (Н. Яцків [8]). Водночас пізні романні твори письменника дотепер залишаються поза увагою сучасних українських і зарубіжних дослідників (виняток – розвідка М. Алуана [9], у якій простір романів Г. де Мопассана проаналізовано «крізь семіотичну оптику» [9, с. 109]). Флористичні й анімалістичні образи як чинники структурування художнього тексту українські науковці досліджували на матеріалі творів вітчизняних письменників [4], однак щодо романів Г. де Мопассана цей аспект не був предметом спеціального вивчення.

Мета нашої статті – виявити семантику і символіку рослинної і бестварної образності в художній структурі роману Г. де Мопассана «Наше серце» і встановити її функції в реалізації концептуальної романної опозиції природного/штучного.

Дослідження виконано в річці структурно-семіотичного аналізу художнього тексту й спирається на «метологічну модель читання» [10] А.-Ж. Греймаса, зокрема, на його працю «Мопассан, семіотика тексту: практичні вправи» [11], яка поєднує формулювання фундаментальних семіотичних принципів із демонстрацією іманентного текстуального аналізу [13, с. 770].

Виклад основного матеріалу. Перші «зооморфні» знаки сутнісної «неприродності» головної героїні роману Мішель де Бюрн з'являються вже в описові її паризької квартири, «якою вона *пишалася* майже *так само, як сама*

собою» [5, с. 8]: малюнки на шпалерах зображали витворний красвид і дивних тварин – там «бігали *чудернацькі леви в перуках* та *антилопи з безмірними рогами* і *літали райські птахи*» [5, с. 23] (тут і надалі цитуємо в перекладі на українську [5] з перевіркою за текстом оригіналу [12]. Курсив у цитованих фрагментах – наш. Ю. В., І. М.).

Саме різноманітні анімалістичні й зооморфні образи, зокрема, численні еманції образу *птаха*, стають провідними в зображенні головної героїні. Кульмінаційний епізод роману змальовує зародження швидкоплинного кохання Мішель і Андре під час відвідин абатства Мон Сен-Мішель. Опис початку цього визначального дня містить анімалістичний образ («Стояв ясний літній ранок, повний *пташиного співу* й *буяння молодого життя*» [5, с. 51]), і цьому пейзажові прямо відповідає стан героїв, уподібнених птахам: «мережаними *сходами*», перекинутими «*просто в повітрі*» [5, с. 55], щоб ними «*підійматися до хмар*» [5, с. 55], вони немов злітають на вершину гори, і навіть «*кам'яні зграї ринв*», що оздоблюють вежу, ніби «*рвуться до лету*». У цьому чарівному оточенні змінюється й Мішель: Маріоль (нехай ненадовго) бачить «*любу біляву істоту*, що йшла поруч з ним, *немов оповита блакитною хмаркою*» [5, с. 44]. Однак уживання щодо героїні означень «істота» [5, с. 44, 98], «створіння» [5, с. 98], а також пряма характеристика примітивності її почуттів («<...>: це почуття *самиць*, мало здатних до вдосконалення» [5, с. 112]) вказує на закономірність тих зооморфних перетворень, що згодом відбуваються в її образі.

Із поверненням у Париж егоїзм Мішель знов запановує, романтичні почуття швидко розточуються, а водночас змінюється її зовнішній вигляд, набуваючи виразних зооморфних рис. Готуючись до побачення з Маріоєм, вона розглядає себе в дзеркалі «з тим почуттям задоволення, якого зазнаєш при зустрічі з *найлюбішою істотою*» [5, с. 98], і ця істота надто скидається на пташку: «Комір оздоблений смужкою з *тонкого, легкого пір'я*, такого *білого*, що воно ніби *аж світилося*. Воно трохи спускалося на плечі і набувало сіруватого відтінку, *нагадуючи крила*. Стан її був підперезаний <...> *пухнастою гірляндюю*, і це *надавало* молодій жінці *вигляду дикої пташки*. На капелюшку, <...>, *стриміло інше пір'я* – зухвала китичка яскравої барви – все це гарненьке *біляве створіння*, здавалося, вичепурилося так для того, щоб *полетіти* слідом за *плисками в сіре непогідне небо*» [5, с. 98]. Спочатку «чарівна» [5, с. 102] «<...> в сукні, прикрашеній *перами* <...>» [5, с. 102], далі вона здається «<...> одною з тих *мерзлякуватих перелітних пташок*, що весь час мандрують з місця на місце» [5, с. 99]. А наприкінці роману, вбрана в «<...> капелюшка, облямованого *довгим страусовим пером* <...>» [5, с. 141], Мішель все менше нагадує біляву «дику пташку», бо щирий «злет» почуттів на горі не відповідає її внутрішній сутності.

«Несправжнє» життя і штучна екзальтація виснажують де Бюрн: «<...> вона так стомилася від того удавання, що вже нездатна провадити його далі, <...>» [5, с. 101], тому почувається не як пташка, а немов стара втомлена шкапа: «*Конячка, кульгаючи, насилу тягла стару карету. І те кульгання, ту втому тварини, пані де Бюрн відчувала і в собі самій. Як і цій шкапі, переїзд здавався їй довгим і тяжким*» [5, с. 99]. Зрештою ж Мішель в уяві Маріоля й загалом перетворюється на річ – вже не пташка, не чарівна квітка, а яскрава повітряна куля: «<...> сам він, спостерігаючи, як вона літає у вихорі запаморочливих світських успіхів, нагадував дитину, що дивиться, як летить червона повітряна куля, випущена з рук» [5, с. 91].

Певним провіщенням «зооморфізації», «химерності», а потім і «опредметнення», «змертвіння» героїні є опис оздобленої кам'яними квітами й дивними «неживими» птахами та звірями вежі абатства Мон Сен-Мішель, на вершині якої вона переживає спалах кохання: «Над ними, <...>, здіймався химерний хаос шпилів, гранітних квіток, арок, <...>, <...>, з якого виступала, <...>, моторошна згряя ринв із звірячими мордами <...>» [5, с. 54]).

Разом із зооморфними образами в характеристиці героїні домінують образи рослинної семантики. Головним флористичним аналогом її сутності стає розкішна штучна клумба, яка поступово занепадає і «в'яне», як і почуття Мішель до Маріоля (її очі в неї «злінялі» [5, с. 13], «кольору зів'ялої квітки» [5, с. 16]). У садочку біля флігеля для побачень (у художній свідомості міфологема саду споріднена з міфологемою світового дерева, яке виступає своєрідною гранню, що відділяє світ гармонії від хаосу [1, с. 27]) усе є рукотворною імітацією природи: кілька високих дерев тут «створювали видимість лісу» [5, с. 65], а садівник «посадив троянди, гвоздики, герань, резеду і ще десятків зо два різних рослин, прискорити або затримати розквіт яких можна за допомогою пильної уваги» [5, с. 65]. Певний час ця штучна гармонія природи й почуттів зберігається: «Сонячне проміння, пробиваючись крізь листя, <...> якось особливо гарно освітлювало клумбу з трояндами» [5, с. 65]. Квіти садівник дбайливо доглядав, і «вони вирізнялись серед моріжка п'ятма великими запашиними острівцями» [5, с. 82], а пізніше – «ширили свій гострий і терпкий аромат, трохи сумовитий аромат великих благородних пізніх квітів у вогкому повітрі, просяклому смутним запахом дощу, що мочив опале листя» [5, с. 84]. Запах і колір також є засобами підкреслення паралелізму в зображенні героїні і саду: спочатку – розквітлого («серед запашиної оздобы її корсажа» [5, с. 105] вона сама «пахтіла, як весняний сад»

[5, с. 105]), а потім – облетілого («її волосся було <...>, тієї непередаваної барви, що буває у сухого листя, обпаленого осінню» [5, с. 13]).

З'явившись у садку вперше, Мішель одразу «зірвала троянду, поцілувала її і приколола у себе на грудях» [5, с. 66]. Ця деталь відлунує у відверто іронічному описові химерного вбрання героїні на світському прийманні: «То була не жінка, а живий букет немислимої краси. <...> Пояс із гвоздик оперізував її стан і, в'ючись, спадав до ніг. Оголені руки і плечі були обвиті гірляндами з незабудок і конвалій, а три чарівні орхідеї ніби виходили з її лона, і рожжево-червона плоть цих надприродних квіток, здавалося, пестила її білу шкіру» [5, с. 105]. Сама ж вона була «свіжіша за свої гірлянди» [5, с. 105] і своїм ароматом заворожила Маріоля, «як дурманять деякі квітки» [5, с. 119]. І знов аналогом до витворної, «штучної» Мішель, оповитої гірляндами квітів, стає оздоблення абатства: «Подвійний ряд тонких колонок <...> ніс на собі <...> безперервну гірлянду готичних орнаментів і квіток, безконечно розмаїтих, створених невичерпною вигадкою, <...> стародавніх майстрів, чії руки втілювали в камені їхні мрії й думки» [5, с. 55]. Ця схожість знаходить оформлення й у висновках Маріоля щодо «опредметнення» світських жінок: «Вони подібні до квіток, до пташок, <...>, до інших речей, <...>» [5, с. 105].

У своєму химерному вбранні Мішель рухалась обережно, «весь час дбаючи про свої орхідеї» [5, с. 105], і Андре «<...> думав, що обняти її в цю хвилину було б таким самим варварством, як потоптати пишний квітник» [5, с. 105]. Справді, розкішна осіння клумба біля будиночка для побачень є «рослинним» відповідником вечірньої сукні пані де Бюрн (а «її сукня – то частина її самої» [5, с. 112]): «<...> на місці троянд та інших рослин <...> простяглися <...> грядки з білими, рожжевими, фіалковими, пурпуровими, жовтими хризантемами, <...>, <...> рідкісних сортів, уміло дібрані, з майстерно підкресленими відтінками» [5, с. 84]. Вигадливий садівник висадив ці хризантеми «великим мальтійським хрестом» [5, с. 84], і коли Маріоль проходив біля квітника, «де розпускалися все нові надзвичайні квітки, серце у нього стискалося від думки, ніби цей квітучий хрест означає могилу» [5, с. 84] (сама ж Мішель почувалася комфортно «в цій гарній могилі її жіночої добротності» [5, с. 66]). Цей опис стає метафорою подальшого розвитку стосунків де Бюрн і Маріоля у бік «смерті» кохання: зрештою увесь садок постав «сумним, скорботним, мертвим, у грязюці» [5, с. 99]. Із цим мертвотним пейзажем корелює опис вуст пані де Бюрн, «<...> холодних, безплідних і сухих, як мертве листя» [5, с. 99]. «Це все пустоцвіти, чудові пустоцвіти» [5, с. 69], – влучно характеризує літератор де Ламарт таких жінок.

Підступність і хижка натура де Бюрн художньо втілена в романі за допомогою метафори мисливця

(а також зооморфних образів хижого звіра, птаха) і його загнані жертви (Маріоля). Письменник де Ламарт, якого вже полонила ця жінка, що бралася «<...> переслідувати й приборкувати закоханих, немовби мисливець переслідує дичину, – <...>» [5, с. 24–25], застерігає Андре: «Ви теж того зазнаєте, якщо вона захоче; а вона вже *настала вам сильце*» [5, с. 24], бо її проникливість – «це нюх дикуна, індіанця, це війна, настка» [5, с. 112]. І хоча герой чинив спротив («Він здався недовірливим, упередженим, <...>, проти постійно *наставлених насток* її ненаситного кокетства» [5, с. 24]), все ж втрапив у це сильце («<...> він *сходив кров'ю*, а вона дивилася, як він *конає*» [5, с. 102], «<...> повертався додому з *ранами*, що безперестанно *кривавили* в самотності його кохання» [5, с. 87]). Андре ще сподівається звільнитися, «позбутися її нестерпного панування» [5, с. 102] («Він утече, як *звір*, смертельно *поранений мисливцями*, він сховається десь у *глушині*, <...>» [5, с. 103]), однак ця надія виявляється марною, а кінець кохання водночас означає для протагоніста і кінець справжнього життя [5, с. 102].

Ще одним варіантом психологічної характеристики протагоніста є розгалужена дендросимволіка – численні образи дерев і лісу, які міфологічно споріднені з образом світового дерева [1, с. 27]. Ще перебуваючи в місті, але вже вирішивши поїхати, Маріоль відчуває, що природа «віщує» йому близьке звільнення, пробудження після довгого сну: «То був *один із тих ранків розквіту*, коли відчувається, що <...> *зацвітуть* в один день *круглі каштани*, немов *люстри спалахнуть*» [5, с. 115]. Прикметно, однак, що каштани тут ще є частиною міського ландшафту, вони ростуть «в усіх громадських садах і вздовж вулиць» [5, с. 115] і спалахують, немов електричні «*люстри*».

Переїхавши з Парижа в село, Маріоль якийсь час почувався «немов в'язень, випущений з неволі» [5, с. 116]: він сподівався побачити, «<...>, як *народжується весна* ще в *голому лісі*» [5, с. 115] і вилікуватися від любовної хвороби («Я тут *одужаю*» [5, с. 116]). Тому серед «*моря листу та цвіту*», «в цій *зеленій купелі*» [5, с. 120], «в *смарагдовому повітрі*» [5, с. 121] він дихав на повні груди «<...> з почуттям людини, тільки-но звільненої від кайданів» [5, с. 116].

У цій частині, присвяченій Маріолі, запановує образ дерева як чоловічий символ і знак пробудженого життя («Зеленіючому дереву псалмоспівець Давид уподібнює праведника, котрому благоволих Господь. "Блажен чоловік мов те дерево, посажене понад потоками водними, що плід свій дає у свою пору, і що лист його не в'яне" (Пс. 1, 3)» [2, с. 26]. Спочатку майже голий (мертвий), згодом «<...> ліс був немов *блискуча хмара зелені*» [5, с. 120], і це вповні відбивало динаміку

почуттів протагоніста. «*Ліс прокидався. Під великими деревами, верхів'яття яких були вкриті легким серпанком зелені, особливо густо розрісся чагарник. <...>, у величезних дубів <...> на самих кінчиках гілок видніли тремтячі зелені плямки. Буки швидше розкривали свої загострені бруньки й ронили останнє торішнє сухе листя*» [5, с. 115], і «<...> *дух з нових паростків, <...>, тепер цілком обгортав його, занурював у безмежну купіль рослинного життя, що прокидалося під першим весняним промінням*» [5, с. 115–116].

Стан протагоніста «межовий», він рухається в діапазоні між світлом і темрявою: «Тепер *то був похмурий, майже зовсім темний від густого листя ліс*. Маріоль ішов під його величезним склепінням, <...>, згадуючи з жалем про *легкий, пронизаний сонцем зеленявий серпанок* ледве розкритих листочків» [5, с. 138]. «*Приспаний великим спокоєм лісу*» [5, с. 121], герой ніби здобуває рівновагу й гармонію. Однак зрештою з'ясовується, що звільнення від болісного кохання було позірним, несправжнім. З часом у Маріоля виникає огида до «одноманітних днів, перебутих між цим *густим мовчазним лісом*, тепер уже *темним від зелені*» [5, с. 133], і постають питання до себе: «Що я робитиму? Чи залишитися тут? Чи я надовго засуджений тягти це гірке життя?» [5, с. 126]. Образ лісу поступово змінюється («*Ліс тут став іншим, він був тишнішим і тінявішим*, бо тепер Маріоль *увійшов у самі хащі, в чудове царство буків*» [5, с. 119]), втрачає свої вабливі риси («Так, ліс був чудовий, але *самотність в ньому відчувалася ще глибше*, ніж удома <...>»; «*мовчазна самотність дерев і листя сповняла його смутком та жалем, <...>*» [5, с. 124]), і все частіше нагадує протагоністу про його власне горе.

Саме антропоморфний дендрообраз виразно моделює сутність любовної ситуації протагоністів. Під час однієї з лісових прогулянок Маріоль здивовано спинається перед двома зрощеними деревами: «*могутній дуб стискав у своїх обіймах стрункого дубка*» [5, с. 138]. Герой сприймає цю картину як «образ», «вічну повість його кохання», а ці «двоє нерухомих бійців» стають його «прекрасним і страшним символом» [5, с. 138]. «*Як доведений до розпачу коханець, з тілом могутнім і змученим, бук, витягнувши, мов руки, дві величезні гілляки і зімкнувши їх, стискав стовбур сусіднього дубочка. А той, наче погордливо вириваючись із його обіймів, підносило до неба, <...>, свій стрункий, гладенький та тонкий стан. Але, незважаючи на цю втечу в простір, <...>, на корі дубу видніли два глибокі, давно зарубцьовані шрами, врізані непереможно могутніми вітами бука, навіки з'єднані тими загоєними ранами вони росли разом, змішуючи свої соки, і в жилах подоланого дерева текла, здійснюючись аж до верхів'яття, кров дерева-переможця*» [5, с. 138].

Згадування про «зарубцьовані шрами», «загоєні рани», «кров» повертає до образу Маріоля як ураженого хижаким звіра («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 нутроці, <...>» [5, с. 103]. Про природу Мішель як жінки-мисливиці в цій частині роману нагадує також її порівняння з хижим птахом, яструбом: вона «<...> була щаслива, як щасливий буває *яструб, кидаючись з висоти на заморожену здобич*» [5, с. 144].

Анімалістичний образ солов'я символізує перспективу нового кохання для Маріоля: «У відчинене вікно <...>, <...>, вривалися *співи, тьохкання та рулади солов'їв, що заливалися коло самичок* на кожному дереві у цю пору кохання» [5, с. 134]. Натомість сам Маріоль алюзивно співвіднесений зі співочим птахом у клітці: «<...> *він слухав, як свистав у клітці дрізд*, та дивився, як часом проходила маленька служниця» [5, с. 126]. Образ дрозда має тут подвійну семантику: протагоніст помічає в собі зародження нових почуттів («<...>, *щось защебетало в ньому, ніби пташка*» [5, с. 137]), але насправді все ще перебуває в полоні кохання до Мішель («<...> хоча в глибині серця почував той самий біль <...>») [5, с. 137]. Цю ситуацію продубльовано в епізоді риболовлі з «проявним» образом риби, що потрапила в сіть: він ніби та «*дрібна рибка*» [5, с. 123], що «*тріпалася у вічках, як живе срібло*» [5, с. 123]. «*Дрібна рибка*» перегукується тут з образом тих «*срібних дрібничок*» [5, с. 97], на одну з яких перетворила Маріоля його коханка: «ця людина» «<...> стала її власністю, як *дрібнички, розкидані на її столі*» [5, с. 86]. Сама наскрізь «неприродна» (для таких жінок, як вважає герой, «*штучність* стала головним засобом і водночас метою <...>» [5, с. 105]; вони «<...>, *подібні до безлічі інших речей <...>*» [5, с. 105], їхні тіла – «лише *об'єкт* для прикрас, лише *річ* для вбирання» [5, с. 105]), в орбіту «опредметнення» де Бюрн втягує й Маріоля. Переїхавши з Парижа в село, він намагається позбутися такої «об'єктивізації».

Уперше зайшовши у сільський будиночок, Маріоль відчув, що в кімнатах «<...> ще стояв ніжний запах *вербени*» [5, с. 117] й подумав: «От, *вербена, простий аромат*. Жінка в мого попередника, мабуть, *не була химерна... Щасливий чоловік!*» [5, с. 117]. Через протиставлення тут виникає образ Мішель у витворному й «пахкому» квітковому вбранні [5, с. 105]. Зіставлення двох осель і двох жінок (а власне, двох парадигм – природної і штучної) проглядає також в описі квітів, якими оздоблює сільське помешкання Елізабет, нова коханка Маріоля: «Щоранку, входячи до вітальні, він бачив, що там *повно квітів і пахне, як у оранжереї*. Елізабет, мабуть, обклала даниною як дітей, що приносили їй з лісу *первоцвіт, фіалки і золотавий дрік*, так і *сільські садочки*» [5, с. 130]. У цій розповіді вочевидь відлунює

образ паризького садка й рукотворної клумби біля будиночку для побачень, однак замість ретельно дібраних культурних квітів – тут скромні польові й лісові рослини. Ці паралелі можна продовжувати: волосся Мішель було всипане штучними квітами з імітованою рососою – «*емалєвими фіалками*», на яких «сяяли *дрібненькі діаманти*» [5, с. 105], що «<...> тремтіли на *золотих шпильках*, сяючи, як *роса*, <...>» [5, с. 105], натомість Елізабет приносила Маріолеві *лісові фіалки*. Однак соромлива й безпосередня Елізабет, свіжа, «немов *тілечко-но розпускання квітка*» [5, с. 84], з одного боку, – природний антипод вишуканої, але «штучної» Мішель, а з другого, – лише вимушена її заміна, сурогат міської кокетки, яку Маріоль не може забути.

Поступово і в цій дівчині відбувалася переміна, «наївно розвивався вроджений інстинкт кокетства» [5, с. 131]: вона все більше дбала про себе – тепер в неї вже були «руки не служниці, а дамські ручки» [5, с. 130], елегантне взуття, а якось вона постала «<...> в гарній *сірій сукенці, простенькій*, але пошитій з *бездоганим смаком*» [5, с. 130]. Її опис перегукується з описом Мішель на початку роману, коли та намагалася підкорити Андре: «*Сіра сукня, ясно-сіра*, з бузковим відтінком, – журлива, як смеркання, *і зовсім гладенька*; <...>» [5, с. 29]. Герой помічає цю загрозливу трансформацію: «<...> Мені здається, з *того зернята може вирости кокетка*» [5, с. 125], але йому «навіть на думку не спадало віддалити цю дитину, зберегти її від тої небезпеки, від якої він сам страшенно страждав» [5, с. 131]. Навпаки, «віддзеркалюючи» стосунки з Мішель, він перетворювався на хижака, який байдуже спостерігав і грався зі своєю жертвою (Елізабет), що любила його «безтямно, <...> як *собака – мисливця*» [5, с. 137].

Ваги складного для Маріоля вибору остаточно схилиються у бік «несправжнього», «штучного» існування, коли в розквітлому ідилічному селі (де то тут, то там «звисав над мурами *величезний куц розквітлого бузку*» [5, с. 116], і «<...> в глибині маленьких дворів *цвів бузок*» [5, с. 125]), раптово з'являється сама Мішель де Бюрн. Спочатку видається, що вона «<...> так гармонійно *злилася з зеленню дерев та блакиттю неба <...>*» [5, с. 140], бо на ній «була *рожево-бузкова сукня*» [5, с. 140], а пасмо «золотавого волосся» «вибилося з-під великого, теж *рожево-бузкового* капелюшка, <...>» [5, с. 141]. Насправді ж міська кокетка внесла «в цей сільський садок якесь *неприродне, <...>, чуже <...> враження*, ніби від *персонажа <...> з гравюри, з картини Ватто, персонажа, створеного уявою поета чи живописця <...>*, котрий надумав прийти на село, щоб уразити своєю красою» [5, с. 141]. Прикметно, що вбрання героїні не тільки імітує барви розквітлого бузку, а й нагадує колір того великого рожевого абажура, під яким вперше побачив Мішель та її шанувальників Маріоль («Під *великою тишною хмарою рожевого шовку* – непомірно широким абажуром, <...>, над альбомом,

<...> схилилися чотири голови – жіноча і три чоловічих» [5, с. 12]), а тому ніби віщує повернення протагоніста в Париж, до цього «обраного» кола, де його очікує «порожнє існування <...> нікчемних істот» [5, с. 101].

Тож втеча від Мішель «<...> не визволила Маріоля, <...>» [5, с. 145], омріяна свобода виявилася ілюзією, а зустріч з Елізабет не розрадила: «непереможний смуток знову ввійшов у його душу» [5, с. 126]. На мить під зеленим шатром лісу, «<...>, у тихому затінку якого <...> чувся солов'їний спів» [5, с. 144] (цей образ іронічно опривнює штучну розчуленість героїні), Мішель охоплює те почуття, «яким всемогуття й таємнича світова краса <...> зворушує нашу плоть» [5, с. 144]; вона стає «радісна і зворушена», «ніби грішниця біля причастя» [5, с. 144]: «Як гарно, як чарівно, як це втихомирює» [5, с. 144] (немов повертаючись до епізоду в абатстві, де краса природи пробудила в ній щире кохання). Однак Маріоль уже не піддається омані, розуміючи, що це розчулення – фальшиве: «Ага! Природа! Знов гора Сен-Мішель» [5, с. 144], – гірко констатує він.

Висновки. Аналіз роману «Наше серце» з погляду семантики, символіки й художніх функцій рослинної і бестіарної образності довів особливу роль цих поетологічних засобів у поглибленні психологічного малюнку й експресивно-емоційної виразності образів протагоністів (насамперед у художній реалізації опозиції штучного/природного як провідного аспекту романної проблематики). Діапазон цих тропів – від рослинних та зооморфних порівнянь і метафор до розгорнутих зоо- і дендроантропоморфних образів-символів:

Мішель – дика лісова пташка, потім – хижий яструб і навіть, алюзивно, – страус, а ще – стара стомлена конячка, «шкапа»; Маріоль – загнаний поранений звір, дрізд у клітці, дрібна рибка, що потрапила в сіть. Найвиразнішим рослинним аналогом головної героїні, символом її неприродності, штучності, є образ рукотворного квітника, що поступово в'яне й занепадає, як розточується кохання Мішель до Маріоля. Жіночі образи також супроводжені численними флористичними деталями, що набувають метафоричного сенсу: для Мішель це культурні квіти (троянди, орхідеї, гвоздики, хризантеми, лілії, герань, резеда та ін.), для Елізабет – дикі лісові рослини (фіалки, первоцвіт). З образом протагоніста корелює розгалужена дендросимволіка (каштан, бук, дуб, липа) й загалом образ лісу як втаємниченого лімінального простору. Символіці дикого лісу протистоїть символіка впорядкованого саду (як варіант утілення опозиції природного/штучного).

Рослинні й зооморфні образи в характеристиках персонажів сусідять і переходять один у другий (антропоморфний образ сплетених дерев перетворюється на образ битви хижого звіра і його жертви, рослинні соки стають живою кров'ю). Вегетативні й анімалістичні образи в романі виконують функцію виразної деталі у створенні пейзажу, часто набуваючи символічного змісту. Образи кам'яних квітів і химерних тварин в описові центрального просторового локусу роману – абатства Мон Сен-Мішель – також стають предметним знаком витворності, штучності героїні. Представлена розвідка не вичерпує всіх аспектів означеної теми, тому розгалужена рослинна й бестіарна символіка пізніх творів Г. де Мопассана потребуватиме подальших літературознавчих студій.

Список використаної літератури

1. Бахтіярова Т. Міфологеми саду та світового дерева у творчості поетів-шістдесятників. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія: Філологічні науки. 2016. №2. С. 25–29. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2016_2_6 (дата звернення: 15.03.2023).
2. Гайковський М. І. Дерево – символ відродження природи і спасіння людини: символ дерева у християнстві. URL: https://nv.nltu.edu.ua/Archive/2006/16_4/26_Gajkowski_16_4.pdf (дата звернення: 15.03.2023).
3. Гальчук О. Поліваріативність мотиву бастарда в новелістиці Гі де Мопассана: герой у пошуку власної ідентичності. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/25934/1/Halchuk_Litpro_2018_IS.pdf (дата звернення: 15.03.2023).
4. Лапій М. Флористичні та анімалістичні образи як поліестетичні художні коди (на матеріалі прози І. Франка). *Українське літературознавство*. Випуск 74. Львів, 2011. С. 140–148.
5. Мопассан Г. де. *Наше серце*. Твори в 2 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1990. С. 5–148.
6. Ткачук М. Новелістичний дискурс Гі де Мопассана. *Наукові записки*. № 41. Тернопіль, 2014. С. 260–277.
7. Шахова К. Передмова. *Мопассан Гі де. Любий друг: роман, новели* : Переклад з французької. Харків : Фоліо, 2004. С. 3–24.
8. Яцків Н. Я. Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана. *Молодий вчений. Філологічні науки*. № 11 (26). Ч. 1. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2015. С. 125–130.

9. Alouane M. L'espace dans les romans de Guy de Maupassant. *Publications du Laboratoire: Langues, Cultures et Communication (LCCom). L2C. Vol III, N°2. Espace, Représentations*. Juillet–décembre 2019. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines université Mohammed Premier: Oujda, Maroc. C. 109–120. URL: <https://revues.imist.ma/index.php/L2C/article/view/21326/11426> (дата звернення: 15.03.2023).
10. Bertrand D. Sémiotique, littérature et nouvelle herméneutique. *Dialogue entre la sémiotique structurale et les sciences. Hommage à A. J. Greimas. Langage*. No. 213, Mars 2019. Published By: Armand Colin. C. 67–78. URL: <https://www.jstor.org/stable/26780882> (дата звернення: 15.03.2023).
11. Greimas A.-J. Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratique. Paris: Le Seuil, 1976. 219 с.
12. Maupassant de G. Notre Cœur. Paris : Flammarion, 2014. 330 с.
13. Satkauskytė D. Actualité de Maupassant. *Greimas aujourd'hui: l'avenir de la structure (Unesco, 30 mai – 2 juin 2017). Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique*. AFS Éditions, 2019. C. 770–776. URL: https://www.academia.edu/40531511/Actualit%C3%A9_de_Maupassant (дата звернення: 15.03.2023).

Надійшла до редакції 21 квітня 2023 р.

Прийнята до друку 19 травня 2023 р.

References

1. Bakhtiarova, T. (2016). Mifolohemy sadu ta svitovoho dereva u tvorchosti poetiv shistdesiatnykiv [Myth of garden in the works of poets of the sixties]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlinskoho. Filolohichni nauky – Scientific bulletin of V.O. Sukhomlinskyi National University of Mykolaiv, Philological Science*, (Vol. 2), (pp. 25–29). http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2016_2_6 [in Ukrainian].
2. Haikovskiy, M. I. (2006). Derevo – symbol vidrodzhennia pryrody i spasinnia liudyny: symbol dereva u khrystianstvi [The Sign symbol of Tree in Holy Scripture and Christian tradition]. *Naukovyi visnyk NLTU Ukrainy – Scientific bulletin of NUFWT of Ukraine*, (Vol. 16.4), (pp. 26–32). https://nv.nltu.edu.ua/Archive/2006/16_4/26_Gajkowski_16_4.pdf [in Ukrainian].
3. Halchuk, O. V. (2018). Polivariatyvnist motyvu bastarda v novelistytsi Hi de Mopassana: heroi u poshuku vlasnoi identychnosti [The polivariability of the bastard motif in the short stories by Gue de Maupassant: a character in search of self-identification]. n. p. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/25934/1/Halchuk_Litpro_2018_IS.pdf [in Ukrainian].
4. Lapiy M. (2011). Florystychni ta animalistychni obrazy yak poliestichtychni hudozhni kody (na materialy prozy Ivana Franka) [Floristic and animalistic images as polyaesthetic literary artistic codes (based on Ivan Franko's prose)]. *Ukrainske literaturoznavstvo – Ukrainian Literary Studies*, (Issue 74), (pp. 140–148). Lviv [in Ukrainian].
5. Mopassan, H. de. (1990) Nashe serts [Our Heart]. (Vol. 8), (pp. 5–148). Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
6. Tkachuk, M. (2014). Novelistychnyi dyskurs Hi de Mopassana [Novelistic discourse by Gui Maupassant]. *Naukovi zapysky – Proceedings*, 41 (pp. 260–277). Ternopil [in Ukrainian].
7. Shakhova, K. (2004). Peredmova. [Preface]. *Mopassan Hi de. Liubyi druh: roman, novely [Maupassant Guy de. Dear Friend: novel, short stories]*, (pp. 3–24). Kharkiv : Folio [in Ukrainian].
8. Yatskiv, N. Ya. (2015). Strukturno-stylovi dominanty novelistyky Hi de Mopassana [Structural and stylistic dominants of novels by Guy de Maupassant]. *Molodyi vchenyi. Filolohichni nauky – A young scientist. Philological Science*, 11 (26), (Vol. 1), (pp. 125–130). Ivano-Frankivsk : Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
9. Alouane, M. (2019). L'espace dans les romans de Guy de Maupassant [Space in the novels of Guy de Maupassant]. *Publications du Laboratoire: Langues, Cultures et Communication (LCCom). L2C (Vol III), (N°2), Espace, Représentations*. Juillet–décembre 2019 (pp.109–120). Faculté des Lettres et des Sciences Humaines université Mohammed Premier, Oujda, Maroc. URL: <https://revues.imist.ma/index.php/L2C/article/view/21326/11426> [in French].
10. Bertrand, D. (2019). Sémiotique, littérature et nouvelle herméneutique [Semiotics, literature and new hermeneutics]. *Dialogue entre la sémiotique structurale et les sciences. Hommage à A. J. Greimas. Langage*. No. 213, Mars, (pp. 67–78). URL: <https://www.jstor.org/stable/26780882> [in French].
11. Greimas, A.-J. (1976). Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratique [Maupassant, the semiotics of the text: practical exercises]. Paris, Le Seuil [in French].
12. Maupassant, de G. (2014). Notre Cœur [Our Heart]. Paris : Flammarion [in French].
13. Satkauskytė, D. (2019). Actualité de Maupassant. [The Relevance of Maupassant]. *Greimas aujourd'hui: l'avenir de la structure [Greimas today: the future of the structure] (Unesco, 30 mai – 2 juin 2017). Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique– Proceedings of the congress of the French Association of Semiotics* (pp. 770–776). AFS Éditions. URL: https://www.academia.edu/40531511/Actualit%C3%A9_de_Maupassant [in French].

Submitted April 21, 2023.

Accepted May 19, 2023.

Yuliia Vashchenko, candidate of philological sciences, associate professor, associate professor of higher education institution of department of history of foreign literature and classical philology V.N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Sq., Kharkiv, Ukraine); e-mail: vashchenko@karazin.ua; <http://orcid.org/0000-0003-2090-3920>

Iryna Muradova, senior teacher of higher education institution of department of history of foreign literature and classical philology V.N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Sq., Kharkiv, Ukraine); e-mail: i.muradova@karazin.ua; <http://orcid.org/0000-0003-3696-6061>

Vegetal and zoomorphic imagery as a means of artistic embodiment of the natural/artificial opposition in Guy de Maupassant's novel "Our Heart"

The article is devoted to the analysis of the vegetative and bestiary poetics of Guy de Maupassant's late psychological novel "Our Heart" (1890), which lacks the proper attention of literary scholars both in France and abroad (scientific reflection is focused on short stories and novels of the heyday of Maupassant's realism). Therefore, its poetic study and introduction into the modern literary context is an actual scientific task.

The purpose of the article is to define the semantics and symbolism of plant and bestiary imagery in the artistic structure of G. de Maupassant's novel "Our Heart" and to establish its functions in the realization of natural/artificial opposition, that is conceptual for the novel.

The research was carried out in the framework of the structural-semiotic method of analysis of the artistic text.

The analysis of the novel from the point of view of the artistic functions of floral and zoomorphic imagery proved the special place of these tools in deepening the psychological picture and expressive-emotional expressiveness of the images of the protagonists: André Mariolle and Madame de Burne. The range of these tropes is from vegetal and zoomorphic comparisons and metaphors to elaborate zoo- and dendroanthropomorphic images (Michelle de Burne is first a 'bird of paradise', a 'wild bird', then a 'hawk of prey' and, allusively, an 'ostrich', and also an old tired 'horse', a 'nag'; Mariolle – is a 'trapped wounded animal', a 'thrush in a cage', a 'small fish caught in a net'). The plant analogue of the heroine is a man-made flower garden, which gradually withers and decays, as her love for Mariolle fades away. Michelle's image is accompanied by numerous floral details that acquire a metaphorical meaning (these are cultural flowers of selected varieties – roses, orchids, carnations, geraniums, lilies of the valley, chrysanthemums, lilies etc.). In contrast to the "artificial" Michelle, the image of the "natural" Elizabeth is associated with wild forest plants – violets, gorse etc. The protagonist is correlated with ramified dendrosymbolism (chestnut, beech, oak, linden etc.) and the image of the forest as a secret liminal space. The symbolism of the wild forest is opposed in the novel by the symbolism of an orderly garden (as one of the options for embodying the natural/artificial opposition). Vegetal and zoomorphic images not only accompany the characteristics of the characters, but are also closely intertwined, passing one into the other (the anthropomorphic image of fused trees turns into the image of a battle between a predatory beast and its victim, plant juices become living blood). Subjective signs of the main character's "artificiality" are the images of stone flowers and stone animals decorating the central spatial locus of the novel – Abbey Mont Saint Michel.

So, florisms, dendrisms and animalistic images in the novel perform a characteristic function, convey the dynamics of the feelings of the protagonists, acquiring a metaphorical meaning, and fill the landscape with symbolic details.

Keywords: psychological novel, semantics, metaphor, symbolism, artistic functions
