

Ващенко Ю. А.

Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна

Мурадова І. Р.

Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна

СПЕЦИФІКА МОДЕЛЕЙ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ Г. ДЕ МОПАССАНА «НАШЕ СЕРЦЕ»

У статті проаналізовано концепцію і художні функції просторових образів у психологічному романі Г. де Мопассана «Наше серце» (1890). Вихідна гіпотеза дослідження полягає в тому, що екзистенціальна проблематика роману (вибір між фальшивим і 'справжнім' існуванням) художньо реалізована в його структурі як опозиція певних просторових моделей, пов'язаних з образами протагоністів.

Аналіз специфіки художнього простору в романі Г. де Мопассана «Наше серце» довів, що він представлений двома типами: 1) відкритими топосами з вертикальною організацією: гора Сен-Мішель з готичним абатством на вершині («пік» почуттів Маріоля і де Бюрн, просторовий маркер внутрішнього сходження персонажів до своєї суті); безкрайї обшир пісків і моря довкола гори; заміський простір – дикий ліс, сільське обійстя; 2) закритими локусами з переважанням горизонтальної осі: вишукана паризька квартира де Бюрн, флігель для побачень коханців, оточений витворним садом та ін. Просторові моделі відбивають динаміку внутрішніх змін і психологічні рухи протагоністів. «Простір кохання», як і сутнісний простір персонажів, то розширюється, то знов звужується, зрештою повертаючись до горизонтальної «паризької» моделі, що засвідчує неможливість справжнього екзистенційного вибору для обох героїв як метафоричного «руху вгору». Особливого значення в предметному наповненні особистого простору де Бюрн (її паризької квартири) набуває межовий образ дзеркала (як знак самоідентифікації) і образ «дрібнички» (як метафора дріб'язкової сутності головної героїні, знак її «опредметнення», змертвіння). Корелятом внутрішнього світу Мішель і її почуттів до героя також є рукотворний квітник, що поступово занепадає й перетворюється на мертвотний простір (могілу). Простір лісу асоційований в романі саме з Маріо-лем: це лімінальний топос, який відповідає межовому статусу протагоніста (він рухається в ньому від 'світла' до 'темряви', від намагання звільнитися від усього неприродного, що уособлює його коханка, до повернення в її «духовну в'язницю»). Просторові моделі в романі утворюють низку опозицій (відкритий/закритий, вертикальний/горизонтальний, зовнішній/внутрішній, природний/штучний, живий/мертвий простір).

***Ключові слова:** Г. де Мопассан, «Наше серце», психологічний роман, поетика відкритого/закритого, вертикального/горизонтального простору.*

Постановка проблеми. Українська дослідниця Н. Копистянська робить важливе узагальнення щодо багатofункціональності хронотопу як аспекту аналізу та інтерпретації художнього тексту. «Всі питання змісту і форми, починаючи від ідеї, задуму і закінчуючи словом, яке їх втілює, укладаються у цей аспект» [8, с. 9]. Вихідна гіпотеза цієї статті полягає в тому, що екзистенціальна проблематика роману Г. де Мопассана «Наше серце» (вибір протагоністів між істинним і фальшивим існуванням) художньо реалізована як опозиція певних просторових моделей у його структурі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження творчості Г. де Мопассана має давню традицію як на батьківщині митця (П. Лафарг, П. Бурже, Ж. Лакіз-Дутье, Р. Бісмут [2]), так і за її межами. В Україні вивчення художнього доробку письменника, започатковане І. Франком, продовжували І. Денисюк, Ю. Янковський, М. Гресько, А. Градовський, В. Матвішин, В. Пашенко. В останнє десятиліття інтерес вітчизняної науки до аналізу творів Г. де Мопассана значно поживився [4, 10; 12]. Ці літературознавчі студії, здійснені переважно на матеріалі новелістики, сто-

суються різних аспектів проблематики і поетики Мопассанової творчості: тематичних (О. Гальчук [4]), жанрово-композиційних (Н. Яцків [12]), наративних (М. Ткачук [10]). Однак художні особливості пізніх романів Г. де Мопассана («П'єр і Жан», «Сильна, мов смерть», «Наше серце»), зокрема поетика хронотопу цих творів, дотепер залишаються поза увагою як сучасних українських, так і зарубіжних дослідників, хоча, безперечно, заслуговують на вивчення, бо «<...> талант Мопассана-психолога, <...>, майстра стилю виявся і в них» [11, с. 24].

Формулювання завдань статті. Мета цієї статті – виокремити просторові типи й моделі, пов'язані з образами протагоністів роману «Наше серце», проаналізувати їх специфіку та функції в художній структурі твору.

Виклад основного матеріалу. Французький філософ та мистецтвознавець Г. Башляр у праці «Поетика простору» [13] спрямовує увагу на характеристику його складових частин – меж, напрямів, осей. На думку дослідника, вертикальна вісь – визначальна з погляду людського існування, яке є постійним рухом угору (метафорично осмисленим як світлий, спрямований до царства спокою) чи вниз (осмисленим як падіння, зниження). Г. Башляр здійснив феноменологічний аналіз образів закритого внутрішнього простору в художньому тексті (дому, горища, скрині, гнізда, раковини та ін.) [13, с. 22]. У людській уяві, вважає вчений, дім, по-перше, постає як певна вертикальна сутність, він «вивищується»; по-друге, – як сутність концентрична, він пробуджує в нас усвідомлення «центральної» [13, с. 35–36]. «Образ дому <...> є топографією нашої глибинної сутності» [13, с. 23].

Саме з образом головної героїні роману «Наше серце», Мішель де Бюрн (заможної молодої удови, «покровительки» митців), пов'язані «замкнені» локуси романного простору, які є корелятами її внутрішньої сутності. Насамперед це докладно описана паризька квартира Мішель, розташована «<...> на першому поверсі чудового будинку на вулиці генерала Фуа, за церквою св. Августина» [9, с. 8], «<...>, якою вона пишалася так само, як сама собою <...>» [9, с. 8]» (тут і надалі цитуємо в перекладі на українську [9] з перевіркою за текстом оригіналу [14] – Ю. В., І. М.). Володіння домом, який М. Еліаде ототожнює з гніздом, означає стале положення в житті, фіксоване сімейне, соціальне та економічне життя [6, с. 43]. Показовими однак є міркування Г. Башляра щодо міських будинків: «У Парижі немає домів. Меш-

канці великого міста живуть у коробках, нагромаджених одна на одну. <...>» [13, с. 43]; «<...> наша оселя позбавлена як довколишнього простору, так і ознак вертикальності» [13, с. 43]. Простір міського будинку «чужий космізму» [13, с. 43] і втратив зв'язок із природою: «Відносини між житлом і навколишнім простором штучні. Усе машинізовано, і для сокровенного життя тут немає місця» [13, с. 43]. Закритий простір вітальні де Бюрн надійно відокремлений від довкілля міцними стінами й «трьома вікнами, через які *виднілися дерева*» [9, с. 8], і лише «*іхне гілля торкалося віконниць*» [9, с. 8], не в змозі подолати спеціальні межі.

Оселя Мішель насичена вишуканими й рідкісними речами «надзвичайної цінності»: «*Стільці, столи, чудові шафки й полицки, картини, віяла і порцелянові фігурки під склом, вази, статуетки, величезний настінний годинник, обрамлені панно* – вся окраса будинку молодої жінки надила <...> своїм стилем, старовиною та елегантністю» [9, с. 8]. У спальні де Бюрн (це її «інтимний» простір) на столах із мармуровими стільницями було все потрібне для жіночого туалету: на одному – «*великі миски з грубого кришталю*», другий «*був захаращений цілою батареєю пляшечок, шкатулок і ваз, великих і малих, із срібними накривками, оздобленими вензелями*», на третьому містилася «*сила-силенна приладдя й інструменту, створених до послуг сучасного кокетства, вжитку складного, таємничого і делікатного*» [9, с. 23]. Г. Башляр вказує на метафоризацію образу дому та речей, що його наповнюють: горище, підвал та скрині символізують приховані таємниці, що несуть на собі відбитки минулого [13, с. 79–140]. Так вміст замкнених шкатулок, шухлядок і шафок Мішель оприявнює, відкриває її внутрішній простір.

Особливого значення в характеристиці простору де Бюрн набуває предметний образ «дрібнички»: він постає і як романний мотив, і як метафора дріб'язкової сутності героїні. На одну зі своїх улюблених «*срібних дрібничок*» [9, с. 97] вона перетворила й Маріоля: «ця людина» «<...> стала її власністю, як *дрібнички, розкидані на її столі*» [9, с. 86]. І сама вона, як і решта жінок її кола, уподібнена речам: «Вони знають, розуміють і люблять лише те, що надає їм вартості, наприклад, *убрання й дорогоцінності*» [9, с. 112]; «її *сукня – то частина її самої*» [9, с. 112]; зібрані нею шедеври мистецтва – то «то лише *дрібні окраси, конче потрібні як природні й коштовні рамки для шедевру, що ним є вона сама*» [9, с. 112].

Прикметно, що безтямно й безнадійно закоханий Маріоль у цьому подібний до Мішель, він також має «гарну колекцію сучасного живопису і старовинних дрібничок, <...>» [9, с. 7]. Натомість справжній митець, скульптор Пределе потребує «чистої пластики, а не штучної» [9, с. 111] («<...>, ви були єдиною з ваших дрібничок, на яку він майже не звернув уваги» [9, с. 110]). Ці численні речі, «дрібнички», здається, «вичерпують» сутність Мішель, «опредметнюють» її, натомість вишукана квартира ніби олюднюється, і грань між «живим» і «неживим» простором стирається: «Принадливі чи відразні оселі, <...>, багаті чи бідні, приваблюють, утримують або відштовхують так само, як і істоти, що живуть там. Вони збуджують, або пригнічують серце, гріють або морозять розум, змушують до розмови або мовчання, засмучують або звеселяють» [9, с. 8–9].

Кожна кімната дбайливо обставленої оселі Мішель оздоблена дзеркалами, конструкція яких має ознаки замкненого простору: у вітальні «<...> цілу стіну займало величезне дзеркало» «на шарнірах», яке «складалося з трьох стулок, <...>, дозволяючи молодій жінці, <...>, замикатися у власному своєму зображенні» [9, с. 23]. При цьому воно «відкривалось, немов ясний обрій» [9, с. 23], перетворюючись на штучний заміник справжнього виднокла («<...> все місто, – зауважує Г. Башляр щодо міського простору, – накрите шатром неба, під яким відсутній горизонт» [13, с. 43]). Імітацією небесного шатра є й дзеркало у ванній кімнаті: у її глибині «піднімалося гранчасте венеціанське люстро, з похило поставлених дзеркал, сходячись круглястим склепінням, воно захищало, ховало й одбивало в кожній своїй часточці і купальню, і купальницю» [9, с. 23]). Дзеркало ілюструє «розшарованість» особистості Мішель («<...>, вона рушила до дзеркала і побачила в трьох стулках трьох молодих жінок» [9, с. 28]), а водночас (як межовий простір і знак саморефлексії) провокує екзистенційні питання, котрі героїня звертає до себе: «Що я люблю? Чого хочу? Чого сподіваюся? Чого прагну? Що я таке?» [9, с. 47]. Мініатюрною моделлю замкненого простору квартири де Бюрн є її екіпаж: там була і непомітна внутрішня шафка («як справжній дамський будуар» [9, с. 97]), і «кілька срібних дрібничок: пудрениця, олівець для губ, дві пляшечки з парфумами; чорнильниця, перо, ножички, маленький ніжик, щоб розрізувати книжку, <...>» [9, с. 97], а до оббивки «причеплено було чудового годинничка, крихітного й круглого, як золотий горіх, <...>» [9, с. 97]; коли ж вона відчинила «крихітні

дверцята того схову», «<...> в ньому блиснуло дзеркало на шарнірах: пані де Бюрн висунула його. <...>. Потім почала розглядати себе в дзеркалі» [9, с. 97].

Однак ці закриті, обмежені «паризькі» локуси на короткий час розмикаються, і в кульмінаційному епізоді роману, під час відвідин абатства Сен-Мішель, аналогом де Бюрн стає відкритий природний простір (до того «вона нічого не бачила й нічим не захоплювалася, окрім театральних декорацій» [9, с. 43]). Прямі паралелі помітні в зображенні героїні й антропоморфного літнього пейзажу («<...> наступала пора достатку, коли нормандська земля, могутня годувальниця, постає в усьому своєму цвітінні, повна життєвих соків» [9, с. 40–41]; «грунт здавався плоттю і ніби сочився сидром» [9, с. 41]) і портрету закоханої Мішель («<...> від неї віяло якоюсь свіжістю, розлитою у всьому її тілі, в очах, у волоссі, свіжістю, що вступила і в її душу, свіжістю <...> цього неба, світла, зелені» [9, с. 44]).

Посеред цієї просторової горизонталі вивисується гора й готична споруда абатства: «Містечко – це купа середньовічних домів, збудованих <...> на величезній гранітній скелі, на самому верху якої височів монастир. <...> мур круто здіймається вгору, <...>, утворюючи виступи, кутки, майданчики, сторожові башти, які на кожному повороті відкривають <...> усе нові простори широкого обрію» [9, с. 53–54]. М. Еліаде, вивчаючи особливості міфопоетичного хронотопу, виокремлює центр світобудови, або *Axis Mundi*: зображуваний у вигляді колони, він є головним організуючим чинником сакрального простору («Вона з'єднує та водночас підтримує Землю та Небо, а її основа поринає в нижній світ (який зветься "Пеклом")» [6, с. 31]). Готична архітектурна споруда є в романі справжнім просторовим центром, який з погляду міфопоетичного можна трактувати як сакральний: розташована на верхівці гори, вона домінує і над містом, і над просторовими елементами довкілля («Посеред тої жовтої пустелі, <...> вимальовувалися величні обриси шипчастої скелі – чудернацької піраміди, увінчаної собором» [9, с. 42]; «<...> погляд переходив від лісів до гранітної скелі, самотньої мешканки пісків, що здіймала над безкрайм надмор'ям свої чудні готичні обриси» [9, с. 42]).

На короткий час закохані стають невід'ємною частиною відкритого вертикального простору («Над ними, в небі, здіймався химерний хаос шпилів, <...>, арок, перекинутих з башти на башту <...>» [9, с. 55]), при цьому Андре перетво-

рюється на провідника Мішель у світ справжніх почуттів, а вона, захоплена цим краєвидом, «<...> 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» [9, с. 54]. Водночас героїня відчуває спокусу щирих почуттів як небезпеку, загрозу її конформному буттю, метафоричну «прірву», в якій може загинути: «Він ішов попереду, вузьким карнизом над самим краєм безодні, а вона пробиралася за ним, <...>, опустивши очі, щоб не бачити відкритої прірви під собою» [9, с. 55]. Врівноважує романтичні поривання героїні її поміркована рідня: «Вся родина, ошелешена стрімкою кручею й безмежним простором, почала заперечувати проти такої необачності» [9, с. 55].

Образ моря як безмежного вільного простору теж є в романі семантично насиченим, він символізує істинне існування, обрати яке зрештою не наважується ані Мішель, ані Андре. Водночас море позначає і ту небезпеку, яку несе Маріюлеві кохання до де Бюрн: «Море заливало дорогу. Поглянути – то була дрібничка – тонка водяниста плівка на каменистому ґрунті, але відчувалося, що подекуди утворилися вибої і ями, з яких не вибратися» [9, с. 52]. Зображення потужного морського відливу з'єднується з образом згубного кохання й уособлює саму Мішель: «Вода швидко спадає, – запевняв пан Вальсасі, показуючи на дорогу, з якої збігав тоненький шар води, ніби його всмоктувала земля або тягла кудись таємнича і могутня сила» [9, с. 52]. Картина відступу моря підтримана оповіддю тітки Мішель про «підступні піски» («<...> розповідала трагічні історії, нічні драми в рухливих пісках, що засмоктують людей» [9, с. 52]), а сам Андре співвіднесений з оголеною круглою скелею, «<...> що утвердилася серед хлипкого намулу, – <...>» [9, с. 42]. Просторовий образ рухомих пісків є також метафорою суперечливих почуттів Андре до Мішель: не в змозі звільнитися, він відчуває «<...> віяння нездійсненої й нестерпної надії злитися своїм життям, душею й тілом з іншою істотою, зникнути в ній і всотати її в себе» [9, с. 93].

У моделі відкритого простору в романі вочевидь проглядає його трирівнева міфологічна структура, кожен із елементів якої набуває метафоричного сенсу: світ небесний (гора, небо), земний (рівнина, піски, море) і підземний (безодня, у тому числі й «внутрішня»): «Біля підніжжя горба, <...>, розстилася безмежна піщана рівнина, <...>, через яку бігла річка і вода виділялася

блискучими плямами, що здавалися роззявленими безоднями другого, внутрішнього неба» [9, с. 42].

Ще одним просторовим корелятом «витворної» сутності героїні є образ саду з розкішною клумбою, яка поступово «в'яне» і занепадає, як і почуття Мішель до Маріюля. Розгортання метафори саду і рукотворного квітника починається з опису очей Мішель «кольору зів'ялої квітки» [9, с. 16]. Однак образ самої клумби уперше виникає в змалюванні прогулянки героїні з батьком нічним садом під час відвідин абатства: «<...> вони пішли поруч по білих піщаних алеях, освітлених повним місяцем, схожих на звивисті річечки, що бігли серед клумб і дерев» [9, с. 45]. Цей гарний сад виявляється ніби іграшковим макетом величного пейзажу безмежної затоки (на це вказують повторювані деталі – місячне сяйво, пісок, звивисті алеї та мури): «<...> хай повний місяць посріблює <...> дрібну хвилю припливу, що вже сунувся пісками, <...>, <...> мури, що зміїлися довкола гори, <...>» [9, с. 57].

Протиставлення цих типів простору (рукотворного і природного) підкреслює діалектику справжнього/штучного в Мішель: короткий спалах щирого почуття, просторовим знаком якого є природний пейзаж Сен-Мішель, швидко змінюється в ній на звичну витворність і байдужість, яким відповідає простір ландшафтного паризького саду Тюільрі з терасою над Сеною («я дуже люблю цю місцину» «приходжу сюди помилуватися цим прегарним краєвидом» [9, с. 60–61], – каже вона, а Маріюль помічає, що «<...> в ній уже немає чогось, що майнуло там, на вершині» [9, с. 62]). Коли «він майже ніс її в повітрі, в ній зародилось щось близьке до любовного пориву, але захоплення вже ніколи не верталось до цієї кокетки, коли її ніжка знов ступила на паризький ґрунт» [9, с. 120]). А згодом «територія кохання» (як і внутрішній світ героїні) звужується до простору впорядкованого саду й будиночку для побачень, що його винаймає Маріюль після повернення в Париж. До облаштування цього «гніздечка» він докладає багато зусиль і смаку (запрошує майстрів і садівника, закупає матеріали й оздоблення), ніби намагаючись дублювати вишукану квартиру Мішель. М. Еліаде підкреслює, що в міфопоетичному аспекті будівля є своєрідною моделлю космосу, сакральним простором в його мінімізованій версії; будь-яке будівництво несе в собі значення початку нового життя; «А всякий початок повторює перший початок, коли виник Всесвіт» [6, с. 43]. Цей ошатний будиночок і садок утілюють надію Маріюля на нове життя.

У художній свідомості міфологема саду споріднена з міфологемою світового дерева, яке є своєрідною гранню, що відділяє світ гармонії від хаосу [1, с. 27]). Однак в образі цього паризького садочка на перший план виходить опозиція природного/впорядкованого, тому все в ньому виявляється рукотворним аналогом природи, її імітацією: кілька високих дерев тут «створювали *видимість лісу*» [9, с. 65], а садівник «посадив <...> десятків зо два різних рослин, *прискорити або затримати розквіт яких можна за допомогою пильної уваги*» [9, с. 65], тобто штучно. Певний час ця вимушена гармонія довкілля і почуттів зберігається: «*Сонячне проміння, пробиваючись крізь листя, <...> якимось особливо гарно освітлювало клумбу. Отже, і саме небо намагалося прикрасити це побачення*» [9, с. 65], і в цій картині ще наявний «верхній» рівень простору (сонце, небо). Та поступово в садочку запановує горизонтальний вимір: згодом квітники вже «<...> вирізнялись серед моріжка п'ятьма великими <...> *острівцями*» [9, с. 82], а потім там «<...> *простяглися <...> грядки з хризантемами, <...>*» [9, с. 84], які садівник висадив «великим *мальтійським хрестом*» [9, с. 84]. Коли Маріоль проходив біля квітника, «<...> *серце у нього стискалося від думки, ніби цей квітучий хрест означає могилу*» [9, с. 84] (виникає «нижній» просторовий вимір); зрештою увесь садок постав «*сумним, скорботним, мертвим, у грязюці*» [9, с. 99]. Сама ж Мішель почувається комфортно «<...> *в цій гарній могилі її жіночої доброчесності*» [9, с. 66]), а мертвотний простір саду стає антитезою тим характеристикам, що відповідали «пікові» її кохання до Андре («буяння *молодого життя*» [9, с. 51]; земля, «повна *життєвих соків*» [9, с. 40–41]), а водночас – метафорою подальшого розвитку стосунків де Бюрн і Маріоля «у бік смерті».

Із постаттю протагоніста пов'язаний образ *дерева* як чоловічий символ і знак пробудженого життя («Зеленіючому дереву псалмоспівець Давид уподібнює праведника, котрому благоволих Господь. «Блажен чоловік мов те дерево, посаджене понад потоками водними, що плід свій дає у свою пору і що лист його не в'яне» (Пс. 1,3)» [3, с. 26]), і образ лісу, міфологічно споріднений з образом світового дерева: («<...> там, де знаходився Рай, був колись сад і в ньому росло таємниче дерево. Дерево Життя, посаджене богами. Коріння цього дерева було глибоко в землі, а його галуззя сягало неба» [5, с. 73]). У міфології світове дерево інтерпретоване у вертикальному і горизонтальному вимірах [1, с. 27]. Натомість міський будинок, за

Г. Башляр, «<...> не має кореня», у нього «є тільки зовнішня висота» [13, с. 43]. Ліс постає в романі «Наше серце» як лімінальний простір, варіант «<...> *правічного лісу на межі світів, де є джерела з живою і мертвою водою, живуть незвичайні тварини, зберігаються великі таємниці <...>*» [7, с. 338]). Це еманация міфологічного царства («то була столиця *царства буків*», «*Королівський гай*» [9, с. 121]), що має не тільки небесний рівень (серед «*верховіття* ще майже голих *дубів*» [9, с. 118], «під *високим зеленим шатром*» [9, с. 145], «під <...> *величезним склепінням*» [9, с. 138]), а й земний і підземний («*Де це він? У лісі чи на дні моря – моря листу та світла? На дні океану, позолоченого зеленим сльвом?*» [9, с. 120]). В образі «лісового склепіння» відлунує образ склепіння з високих дзеркал у ванній кімнаті Мішель і ті екзистенціальні запитання, які постають перед нею. Герой так само «заблукав» і має знайти вихід: «*Маріоль вступив у саму гущавину, під велетенські дерева, що дедалі вищали, і йшов усе вперед, ішов годину, дві, пробираючись крізь гілля, <...>. Все небо затуляло високе склепіння з верховіть, підперте подекуди прямими, а подекуди похилими стовбурами, то білястими, то зовсім темними від моху, <...>*» [9, с. 120]. А згодом ліс вже нагадував Андре про його власне горе: «*мовчазна самотність дерев і листя сповняла його смутком та жалем, <...>*» [9, с. 124].

Образ паризької квартири Мішель як знак витворності, химерності самої героїні ще раз постає (опосередковано, як тло для зіставлення) в описові сільського будиночка, вийнятого Маріолем після втечі з Парижа. Для протагоніста переїзд у село є намаганням «втекти геть» від Мішель, «<...> *від цих ляльок, котрі знечів'я тільки пародіюють колишню ніжну й прекрасну жагу*» [9, с. 113]), а водночас – освоєнням нового простору, облаштуванням нової оселі: «<...> *наша мрія про хатинку означає бажання жити десь в іншому місці, подальше від захаращеного будинку, від міських турбот. Ми подумки втікаємо, щоб знайти справжній притулок*» [13, с. 46–47]. Замкнений простір квартири Мішель, де все приковувало погляд штучною вишуканістю, протистоїть природній красі сільського обійстя Маріоля, а до їх порівняння спонукають майже ідентичні словесні формули: квартири Мішель «обставлено *виключно рідкісними <...> речами і меблями, бездоганного й суворого смаку і величезної цінності*» [9, с. 8], для чого вона «*скористалася досвідченістю <...> і смаком усіх знайомих їй художників*» [9, с. 8]; у сільському

ж будиночку все також «<...> було обставлено *дбайливо*» [9, с. 116–117], але надзвичайно просто й невимушено – так, «як властиво людям, закоханим у місцевість і у свій дім» [9, с. 116–117]. («Хатина відлюдника, – зауважує Г. Башляр, – це гравюра, якій надмірна мальовничість може лише зашкодити» [13, с. 47]). У паризькій квартирі Мішель «Дві кімнати – <...> – виходили на вулицю; дві інші – в гарний садок, <...>» [9, с. 8], натомість двір сільського будиночка, «<...> відокремлений від річки тільки гарною терасою, обсадженою липами» [9, с. 116], природно переходив у відкритий сільській ландшафт, а річка – «<...> вузька, зі стрімкою течією, *звивиста*», «<...> обмивала долину, де *маленькі деревця* саме випускали *ніжне листячко*» [9, с. 116]. В образі сільської вітальні, де «*повно квітів і пахне, як у оранжереї*» [9, с. 130] також відлунує образ паризького садка й рукотворної клумби, однак замість ретельно дібраних сортів квітів – тут скромні польові й лісові рослини. Однак ошатна сільська хатина (як і нова коханка) – це не тільки природна альтернатива рукотворній красі: це водночас вимушена заміна, штучний «дубль» омріяної оселі й того кохання, яке для Маріоля недосяжне.

Прикметно, що відсутній у паризьких локусах вертикальний вимір, уособленням якого була гора Сен-Мішель і готичне абатство, знайшов місце (нехай у зниженому, пародійованому варіанті) в сільському просторі. Зображення самотнього сходження Маріоля на сільський пагорб становить різкий контраст зі справжнім «злетом» на гору, пережитим героями в Нормандії: «Праворуч від дороги вигулькнув *горб, майже гора*. Горб той укритий був соснами та *синявими брилами каміння*. Маріоль *помалу виліз на нього, і, досягнувши верхівки, сів на великому камені, бо вже задихався*. *Ноги, підгинаючись від втоми, не тримали його, серце калатало, все тіло було як побите від якоїсь незрозумілої знемоги*» [9, с. 118]. У профанованому вигляді постають у сільському пейзажі не тільки верхній (пагорб), а й середній (ліс, гушавина) і нижній (яр) рівні вертикального простору: («Він знов почав <...>, *блукати гушавиною з невиразною надією позбутися її образу, залишивши його десь або в яру, або за темною скелею,*

або в якійсь пуці, як людина, що бажає спекатися відданої тварини, але не хоче її вбивати, а лиш пробує завести її кудись якнайдалі» [9, с. 138]). Просторові образи *гушавини, пуці*, а особливо, *яру* засвідчують шлях героя «униз», стають знаком його марних намагань звільнитися й обрати справжнє існування, віщують повернення в Париж.

Висновки. Отже, художній простір у романі Г. де Мопассана «Наше серце» представлений двома типами: «відкритими» топосами з вертикальною організацією: 1) гора Сен-Мішель з готичним абатством на вершині («п'ік» кохання героїв, просторовий маркер їх внутрішнього сходження до своєї суті); безкраї піски і море; замський простір – дикий ліс, сільське обійстя Маріоля); 2) замкненими локусами з переважанням горизонтальної осі: вишукана паризька квартира де Бюрн; флігель для побачень коханців із витворним садом і клумбою. Просторові моделі в романі відбивають внутрішні зміни й психологічні рухи протагоністів і схильні до дублювання. «Простір кохання», як і сутнісний простір персонажів, то розширюється, то звужується, зрештою повертаючись до вихідної горизонтальної «паризької» моделі, що засвідчує неможливість справжнього екзистенційного вибору для обох героїв.

Особливе значення в предметному наповненні особистого простору Мішель має образ дзеркала (як межовий простір) і образ «дрібнички» (як романний мотив і метафора дріб'язкової сутності самої героїні). Корелятом внутрішнього світу Мішель і її почуттів до героя є рукотворний квітник, що поступово занепадає й перетворюється на мертвотний простір (могила). Натомість простір лісу асоційований у романі саме з Маріолем: це лімінальний топос, що відповідає межовому статусу протагоніста (він рухається в ньому від 'світла' до 'темряви', від намагання звільнитися від усього неприродного до повернення в «духовну в'язницю»). Моделі спаціуму в романі утворюють кілька типів опозицій (відкритий/закритий, вертикальний/горизонтальний, внутрішній/зовнішній, природний/штучний, живий/мертвий простір).

Подальше дослідження поетики хронотопу пізніх романів Г. де Мопассана є перспективним літературознавчим завданням.

Список літератури:

- Бахтіярова Т. Міфологеми саду та світового дерева у творчості поетів-шістдесятників. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Вип. 2. 2016. С. 25–29. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2016_2_6 (дата звернення: 25.03.2023).
- Бісмут Р. Теоретичні аспекти новел Гі де Мопассана. *Наукові записки. Серія: Літературознавство*, 2014. № 41. Тернопіль, 2014. С. 200–214.

3. Гайковський М. І. Дерево – символ відродження природи і спасіння людини: Символ дерева у християнстві. URL: https://nv.ntnu.edu.ua/Archive/2006/16_4/26_Gajkowski_16_4.pdf (дата звернення: 25.03.2023).
4. 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: 25.03.2023).
5. Геллей Г. Біблійний довідник. Всесвітня християнська місія. Торонто. 1985. С. 73.
6. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьоран, В. Сахно. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 592 с.
7. Жайворонок, В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник (Київ, Довіра, 2006), 703.
8. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. 343 с.
9. Мопассан Г. де. Наше серце. Твори в 2 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1990. С. 5–148.
10. Ткачук М. Новелістичний дискурс Гі де Мопассана. *Наукові записки. Літературознавство*. Кіровоград, 2002. № 41. С. 259–277. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5986/1/Tkachuk_M.pdf (дата звернення: 25.02.2023).
11. Шахова К. Передмова. *Мопассан Гі де. Любий друг: роман, новели* : Переклад з французької. Харків : Фоліо, 2004. С. 3–24.
12. 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. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2015/11/27.pdf> (дата звернення: 25.02.2023).
13. Bachelard G. *La poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, 215 pp. Première édition, 1957. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine; édition électronique a été réalisée par Daniel Boulagnon. Édition numérique réalisée le 21 septembre 2012 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec. URL: <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf> (дата звернення: 25.03.2023).
14. Maupassant de G. *Notre Cœur*. Paris : Flammarion, 2014. 330 p.

Vashchenko Yu. A., Muradova I. R. SPECIFICITY OF ARTISTIC SPACE MODELS IN THE NOVEL “OUR HEART” BY GUY DE MAUPASSANT

The article analyzes the concept and artistic functions of spatial images in G. de Maupassant's psychological novel “Our Heart” (1890). The initial hypothesis of the research is that the existential problematic of the novel (the choice between false and “real” existence) is artistically realized in its structure as an opposition to certain spatial models associated with the images of the protagonists.

The analysis of the specifics of artistic space in G. de Maupassant's novel “Our Heart” proved that it is represented by two types: 1) open topos with vertical organization: Mount Saint-Michel with a Gothic abbey on the top (“peak” of the feelings of Mariolle and de Burne, spatial marker of the inner ascent of the characters to their essence); the endless expanse of sand and sea around the mountain; suburban space – wild forest, village surroundings; 2) closed loci with a predominance of the horizontal axis: an exquisite Parisian apartment de Burne, an outbuilding for lovers' rendezvous, surrounded by an artificial garden, etc. Spatial models reflect the dynamics of internal changes and psychological movements of the protagonists. The “space of love”, like the essential space of the characters, sometimes expands, then narrows again, finally return to the horizontal “Parisian” model, which proves the impossibility of a real existential choice for both characters as a metaphorical “upward movement”. The boundary image of the mirror (as a sign of self-identification) and the image of a “little thing” (as a metaphor for the tiny essence of the main character; a sign of her “objectification”, mortification) acquires a special significance in the subject filling of de Burne's personal space (her Paris apartment). A correlative of Michelle's inner world and her feelings for Mariolle is also a man-made flower garden, which gradually decays and turns into a dead space (grave). The space of the forest is associated in the novel specifically with Mariolle: it is a liminal topos that corresponds to the liminal status of the protagonist (he moves in it from “light” to “darkness”, from trying to free himself from everything unnatural that his lover represents, to returning to her “spiritual prison”). Spatial models in the novel show several oppositions (open/closed, vertical/horizontal, external/internal, natural/artificial, living/dead space).

Key words: G. de Maupassant, “Our Heart”, psychological novel, poetics of open/closed, vertical/horizontal space.