

ЧАСТИНА 2

ПОТЕНЦІАЛ ТА РОЛЬ СИМВОЛУ В АНГЛОМОВНІЙ КРЕАТИВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

Символ та герменевтична інтерпретація англомовного дискурсу

Природі символу властиво з'єднувати протилежне; так він з'єднує протилежність реально-ірреального, будучи, з одного боку, психологічною реальністю він, з іншого боку, не відповідає фізичній реальності. Символ є факт і все-таки видимість [Юнг 1991, с. 213]. Література, будучи, за визначенням Ф. Шиллера, мистецтвом, що створює видимість, обирає символічні підстави для відтворення власної фіктивної реальності. Художній текст втілює у собі ту особливість світосприйняття людини, яка дозволила Е. Кассиреру назвати людину символічною істотою.

Символічне вживання слова може бути сформовано в конкретному тексті (або багатьох текстах одного автора), а може привноситися в текст з культури. Символ як би нарощується на прямому значенні відповідного слова, не замінюючи і не видозмінюючи його, але включаючись при цьому в широкий культурний контекст.

Будь-який троп може вступати в контакти з символом, беручи участь у формуванні затекстових смислів, тому що символ – універсальний троп, який може поєднуватися з будь-яким набором художніх засобів, що формують образну структуру тексту.

Оскільки художній текст – це акт творчої свідомості, що служить мистецтву, то в ньому символ прагне до розкриття, до звільнення, до об'єднання з буттям. Основна мета аналізу та інтерпретації при

цьому полягатиме в тому, щоб прийти до відкриття художнього твору як нового всесвіту, цілісного і багатогранного, висвітити всі смислові відтінки, які будуть доступні читацькому сприйняттю.

Будь-який художній твір – це багатогранний світ. Художній твір, як і світ письменника, – це модель світу, мікрокосм зі своїми внутрішніми законами. І цей світ складається з двох початків: «предметно-логічного» і «виразного». Предметно-логічний рівень відноситься до плану зображення і представляє інтелектуальний початок.

Якщо зображення – це відображення предметного, речового, чуттєво сприйманого світу в обсязі, кольорі, звуці, пластиці, в його конкретних життєподібних формах, то вираження – це розкриття сутності явища, передача враження від предмета в умовно-узагальненій формі [Атлас 1993, с. 6, 20]. Символ відноситься до виразного, нематеріального, яке, в свою чергу, є провідником емоційно-естетичного та ціннісного. Це визначає специфіку символу як форму образотворчого світу.

Творчий символ живе в кожному індивідумі, він може жити скрізь, де завгодно, в будь-якій формі і в будь-якому часі. І кожен художник у творчому процесі стає творцем символів. Інакше кажучи, творчий процес, наскільки ми можемо його простежити, полягає в несвідомій активності архетипного образу і його подальшій обробці і оформленні в закінчений твір.

Даючи форму такому образу, художник переводить його на мову сьогодення, що робить можливим для нас знайти дорогу назад, до самим початкових витоків життя. У цьому криється соціальна значимість мистецтва: воно постійно працює, навчаючи

дух епохи, викликаючи до життя форми, яких їй найбільше бракує.

Незадоволеність художника веде його назад до первісного образу в несвідомому, який може найкраще компенсувати невідповідність і односторонність сьогодення. Вхопивши цей образ, художник піднімає його з глибин несвідомого, щоб привести у відповідність зі свідомими цінностями і, перетворюючи його так, щоб він міг бути сприйнятий умами сучасників відповідно до їх здібностей.

Символ має універсальні, специфічні ознаки – смислова узагальненість (емоційно-естетична, ціннісна), смислова багатшаровість, полісемія (багатозначність) [Топоров 1995а].

Символ – форма виражального світу. Але, з іншого боку, символ є художньою формою, що виражається за допомогою елементів або засобів образотворчого світу. Ще О.Ф. Лосєв вказував на образотворчість символу [Топоров 1995б]. Тому кожен елемент художньої системи може бути символом: метафора, порівняння, пейзаж, художня деталь, заголовок, літературний герой, персонаж і т.п.

Однак вони переходять в область художньої дійсності в залежності від цілого ряду ознак символу: має смислову глибину; наділений смисловою перспективою; не дешифрується простим зусиллям розуму; невіддільний від структури образу; не існує як якась раціональна формула; він тим змістовніше, чим більш багатозначний і кожне окреме явище-символ дає цілісний образ світу.

Символічний світ художнього твору є «територія збирання», «зустрічі смислів», «стрижень твору» [Цапкин 1994, с. 35]. Тому в роботі з символічним текстом, креативним дискурсом зокрема, зустріч з

сміисловою багатозначністю неминуха і розрахована на активну внутрішню роботу сприймаючого. Адже сприйняття символів, які вирвалися назовні в художньому творі, ускладнене тим, що вони завжди відображають більш складну реальність, ніж та, яку можна втиснути в раціональні концепції свідомості.

Аналіз творчого процесу починається тільки там, де закінчується приземляючий аналіз. А саме – з розслідування зв'язку між особистісними факторами і архетипним змістом, тобто змістом колективного несвідомого [Рикёр 1995]. Відчуття єдиної реальності, яке передує відчуттю реальності, розділеної свідомістю, є надзвичайно символічним.

Символічне відчуття – це первинне існування, коли єдина реальність сприймається свідомо і коли перешкоди для розуміння сенсу буття ще не зведені або вже знесені. За допомогою символів особистість може орієнтуватися у світі і адаптувати себе до нього таким чином, що стає здатною до життя і самореалізації.

У цьому для нас і полягає цінність символу як ключа до осягнення людиною багатогранності та цілісності художнього світу. Оскільки креативний дискурс – це акт творчої свідомості, що служить мистецтву, то в ньому символ прагне до розкриття, звільненню, об'єднанню з буттям.

Зверненість твору до кожного читача можлива лише при узагальненому – символічному – характері художнього світу і його образів [СЗЛ 1996, с. 99]. Завдяки своїй сутності символ володіє тими стимульними можливостями, які здатні розширити свідомість читача, допомогти йому в осягненні багатогранності і глибини образотворчого та виразного художнього світу.

Таким чином, багатосмислова структура символу сприяє повноті охоплення світу, а також активної внутрішньої роботи сприймаючого. Ця структура ніколи не може бути остаточно дана, вона може бути тільки задана [Барт 1989].

Символізм є мистецтво, що звертає того, хто його сприймає, на співучасника творіння. Так як символізм означає відношення художнього об'єкта до подвійного суб'єкта, того, хто творить і сприймає, то від нашого сприйняття істотно залежить, чи символічним є для нас даний твір чи ні [Вяч. Иванов 1974, с. 606, 609].

Інтерпретація символу носить діалогічний характер і протистоїть як суб'єктивізму, так і об'єктивізму: вона поєднує і те, і інше. Коли ми будемо враховувати існуючі значення символів такі, як буквальне (очевидне, повсякденне), алегоричне (значення, приховане під покровом міфів), моральне (особиста моральність людини), містичне (те, що не можна пояснити яким-небудь з п'яти почуттів; те, що пов'язане з зверненням до духовного, божественного), то аналіз та інтерпретація повинні будуть вибудовуватися за ускладненою схемою.

Спочатку сприйняття вихоплює буквальне значення (символ відчувається інтуїтивно завдяки архетипним формам, які живуть в колективному несвідомому). На другому етапі первинне розуміння доповнюється смислами, які укладені в символі конкретного художнього тексту, як продукту креативного дискурсу, вони перестворені автором у процесі міфотворчості.

Безумовно, конкретне значення символу можна визначити тільки виходячи з контексту, в якому він виник. Потім символ проходить стадію наповнення особистісними смислами, які виникають у свідомості і

душі читача як відгук на множинність образів, які говорять в даному символі. Четвертий етап – найскладніший на шляху осягнення якихось сакральних знань про світ, про який з нами говорить символічне поле креативного дискурсу.

Ми можемо тільки спробувати відчутти за «мерехтінням смислів» щось значно більше, неосяжне, відчутти глибину, наблизитися до розуміння надчутливого, повною мірою недоступного людській свідомості. Останній найвищий ступінь аналізу та інтерпретації переходить в рефлексивне розмірковування. Символ, виражений художнім чином, завжди рефлексивний [Витгенштейн 1994, с. 45], що дозволяє поглянути на світ свого «я», на світ власних цінностей, на світ особистісного міфу очима стороннього спостерігача.

Таким чином, шлях сприйняття й усвідомлення символу ділиться на наступні етапи: спочатку – чуттєве, живе сприйняття, сенсорне; потім – інтелектуальне наповнення додатковими значеннями. Якщо є, чим доповнити, це і є символ. Символічний образ має широке узагальнення, отже, треба прагнути до сприйняття цього широкого узагальнюючого смислу, показувати, яку смислову глибину він в собі вміщує.

На думку Ю.М. Лотмана, найважливіша риса символу (архаїчна) полягає в тому, що символ, представляючи закінчений текст, може не включатися в який-небудь синтагматичний ряд, а якщо і включається в нього, то зберігає при цьому структурну і смислову самостійність, тобто він легко вичленовується з семіотичного оточення і настільки ж легко входить в нове текстове оточення [Ильин 1989, с. 241].

Символ здатний оголювати ідею художнього образу, оскільки він відрізняється потужною смисловою

насиченістю. Він тісно злитий з чуттєвим образним шаром креативного дискурсу, тобто з креативним стилем [порівн. Атлас 1993, с. 17]. Користуючись символами, художник не показує речі, а лише натякає на них, змушує нас вгадувати смисл неясного, розкривати таємні смисли, інакше кажучи, висловлює свій креативний стиль за допомогою символу. Тому вміння прочитувати в символі всі його риси допоможе побачити те індивідуальне особистісне наповнення, яке привнесено авторською свідомістю. Але не тільки індивідуальне особистісне наповнення.

Будь-який художній твір є зона узагальнення, де все символ [Топоров 1995а, с. 94]. Символ – це згущена програма творчого процесу, «ген сюжету» за Ю.М. Лотманом Подальший розвиток сюжету – лише розгортання деяких схованих у ньому потенцій. Це глибинний кодуєчий пристрій, своєрідний «текстовий ген».

Однак те, що один і той же вихідний символ може розгортатися в різні сюжети і що сам процес такого розгортання має незворотній і непередбачуваний характер, показує, що творчий процес асиметричний за своєю природою [Ильин 1989, с. 239].

Тому проблема аналізу креативного дискурсу – це проблема взаємодії двох його світів – предметно-логічного і виразного. Міф, задум, пафос, інтуїція, символ – все це іпостасі початкового, смутного, нерозчленованого, всеосяжного, «єдинороздільної цілісності», сутності, витоки двох початків в образі – ірраціонального і логічного [Делёз 1993]. Саме вони і можуть бути ключем до об'єднання двох сторін креативного дискурсу. Проблема аналізу та інтерпретації креативного дискурсу обмежується саме

цією проблемою взаємодії предметно-логічного і виразного.

На наш погляд, ключовим питанням у вирішенні даної проблеми є питання про смисл художнього твору й креативного дискурсу, зокрема. Складність відповіді на це питання пов'язана з ототожненням понять «смысл» і «зміст». Звідси випливає не розрізнення аналізу та інтерпретації. Проте категорія змісту – предмет аналізу, категорія смислу – предмет інтерпретації.

Метою аналізу є пояснення устрою структури креативного дискурсу, а метою інтерпретації – розуміння його смислу. Тлумачення не може мати чіткого набору процедур, бо має справу не з об'єктом (як аналіз), а з унікальним змістом, саме з єдністю цінності і смислу в креативного дискурсу. Інтерпретація, безумовно, пов'язана з пізнанням. Будь-який читач залучений в аналітичну ситуацію вже тим, що він сприймає твір порціями, частинами.

Читання розкладає єдність твору і одночасно створює його зусиллям розуміння. У процесі розуміння твір співвідноситься не тільки з культурним і історичним контекстом, але й з життям, тобто з уявленнями того, хто намагається його зрозуміти. При цьому всяке розуміння художнього твору пов'язане саме з урахуванням ціннісної природи художнього твору, який тісно стикається з його символічною природою.

Символ в художньому тексті, крім свого креативного потенціалу в якості засобу смислоутворення і інтерпретативного засобу освоєння смислів тексту, має властивості опредметнювати естетичні, культурні, історичні ідеальні реальності,

здатністю встановлювати герменевтичні зв'язки, актуальні для розуміння тексту.

Для розуміння будь-якого художнього тексту важливим є знання змісту репрезентованих в ньому смислів культури, які можуть бути виражені за допомогою різного роду символів. Символ дозволяє встановити взаємозв'язок тексту з іншими текстами культури, іншими словами, символ є важливим чинником реалізації культурної традиції та істинності герменевтичної інтерпретації тексту.

Символи – це самостійна позазнакова категорія, яка може бути тільки зрозуміла (або псевдозрозуміла), але не пізнана; символи співвідносяться з розуміннями, і тому оперування символом як «знаком» передбачає не реконструкцію денотата цього знака, а реконструкцію суб'єктивної ситуації породження, як денотата, так і знака, тобто ситуацію розуміння. Отже, символ передбачає необхідність дуже тонкого і непрямиго поводження з собою. Розуміння символу виступає як результат того, що «Я» опиняється в ситуації його розуміння [Мамардашвили, Пятигорский 1997, с. 99-100].

Символ – це вікно у нескінченність (Ф. Сологуб). Будь-яке пояснення символу не може нічого зробити, крім того, щоб бути доданим до символу. Наше розуміння символу полягає в тому, що він виходить за свої межі до якоїсь тіньової суті, стоїть між символом і фактом, до тіні свого виконання, яка призначена для посередництва між символом і фактом [Wittgenstein 1979, с. 292].

Отже, ситуація розуміння символу – це його відкриття, виконання в собі (адже, як підкреслює Мамардашвілі і про що свідчить наш життєвий досвід, зрозуміти щось можна тільки самому, ніхто інший не

може зробити це за нас). Коли ми пояснюємо значення знака за допомогою вказівки, ми робимо символ повним.

Ми задаємо подальші умови, необхідні для розуміння символу, що самі належать символу. Пояснення дає нам щось, що доповнює символ, але не замінює його, символ залишається з нами. І все те, що з необхідністю дає символу значення або смисл, є частиною символу [Wittgenstein 1979, с. 296].

Таким чином, шлях до символу проходить не через пізнання, але через розуміння. Слово «пояснення», що використовується Л. Вітгенштейном, із збереженням його контекстуального змісту, ми замінимо герменевтичним терміном «інтерпретація» (порів.: «Символи не розуміють, їх інтерпретують» [Арутюнова 1988, с. 129]).

Інтерпретація, на відміну від аналізу, припускає можливість різних, в тому числі і суб'єктивних, тлумачень. Своєрідність інтерпретації символу визначав М.М. Бахтін: «Будь-яка інтерпретація символу сама залишається символом, але дещо раціоналізованим, тобто трохи наближеним до поняття. <...> В якій мірі можна розкрити і прокоментувати смисл (образу або символу)? Тільки за допомогою іншого (ізоморфного) смислу (символу або образу). Розчинити його в поняттях неможливо. <...> Тлумачення символічних структур примушено йти у нескінченність символічних смислів, тому воно і не може стати науковим в розумінні науковості точних наук» [Бахтин 1975, с. 382].

Інакше кажучи, як зауважував О.Ф. Лосев, існує безпосередньо-інтуїтивний спосіб користування речами і існує мисленнєво-дискурсивний [Лосев 1995, с. 149]. Розуміння символу, природно, припускає використання

безпосередньо-інтуїтивного способу, хоча сама побудова тлумачення і виклад її результатів з неминучістю змушує нас використовувати розумовий дискурс.

«Межа» розуміння символу буде проведена самим розумінням: він виключно ситуативний, поза ситуації все, що сказано про символ, – брехня; перетворення символу в знак або ідеологему – ось внутрішня межа його існування і тлумачення [Мамардашвили, Пятигорский 1997].

Багато в чому близькою до того виявляється позиція М.М. Бахтіна: перетворення символу в «німу річ», тобто його раціоналізація і, отже, самознищення – межа інтерпретації. У континуумі художнього тексту, керуючись логікою М.М. Бахтіна, ціннісним орієнтиром інтерпретації виступатиме авторський смисл образу-символу, розуміння якого визначається вже загальною процедурою входження читача в діалог з автором і прочитування їм авторської точки зору.

Хоча з позицій сучасної культури, текст – всього лише «місце смислу», а значить, межі його конструюючої смисли «деконструкції» воістину неустановимі. Мабуть, до буття символу можна віднести характеристику тексту в парадоксальній єдності його граничності/безмежності, дану Б.М. Гаспаровим: «Текст є єдність, замкнуте ціле, межі якого ясно окреслені – інакше він просто не сприймається як текст; але це така єдність, яка виникає з відкритого, що не піддається повному обліку множині різнорідних і різнопланових компонентів, і таке замкнуте ціле, яке містить у своїх межах відкритий, що розтікається в нескінченність смисл (а значить, і нескінченні можливості його інтерпретації), – через

невичерпні потенції взаємодії компонентів і джерел, що складають цей смисл» [Гаспаров 1996, с. 283].

Пам'ять символу, – вказував Ю.М. Лотман, – завжди давніше, ніж пам'ять його несимволічного текстового оточення. Будучи важливим механізмом пам'яті культури, символи переносять тексти, сюжетні схеми й інші семіотичні утворення з одного пласта культури в інший [Лотман 1992, с. 192].

«Вертикаль», по якій збираються і розташовуються різноманітні варіанти його інваріантного значення, іменується у «Словнику символів» Керлота «символічною лінією». Так, меч, залізо, вогонь, червоний колір, бог Марс, скеляста гора – всі співвідносяться між собою, оскільки орієнтовані вздовж «символічної лінії». Всі вони мають на увазі прагнення до «духовної визначеності і фізичного знищення», в чому і полягає глибоке значення їх символічних функцій [Кэрлот 1994, с. 43]. Потрапляння інтерпретатора в русло «символічної лінії», чи інакше, культурної традиції, мабуть, можна вважати гарантією адекватності або вірності його самої довільної й смислової інтерпретації.

Внаслідок існування зазначеної символічної лінії символи зазвичай з'являються групами, символічними композиціями або комплексами. Єдиний символічний комплекс можна прочитати в цілій сукупності текстів, що належать одній або різним культурно-історичним епохам (символ, за Ю.М. Лотманом, реалізує механізм культурної пам'яті).

Як показало наше дослідження фактичного матеріалу, в англomовному креативному дискурсі, на нашу думку, спостерігається конвергенція символів.

Побутування символу можна порівняти з існуванням тексту в його сучасному розумінні.

Інтерпретувати текст зовсім не означає наділити його якимось конкретним змістом (відносно правомірним або відносно довільним), але, навпаки, зрозуміти його як втілену множинність [Барт 1994, с. 14]. Символ не меншою мірою, ніж текст, є «втілена множинність», це закладено в його природі. І тому тлумачити символ можна нескінченно.

В якості необхідних умов функціонування символу як згорнутого формату ми будемо розглядати його приналежність культурі (архаїчність), багатозначність змісту, здатність до виявлення смислу в контексті і, з іншого боку, культурну компетенцію реципієнта, його здатність сприймати і розпізнавати символ як текст, образ чи ідею.

На основі припущення про можливість існування і співіснування в тексті *прямої* (експліцитної) і *непрямої* (імпліцитної) номінацій символу, ці види номінації розглядаються як два різних типи символізації смислів в тексті. Отже, робота реципієнта по розумінню і освоєнню предметнених в них смислів будується в різних напрямках.

Прямо номіновані символи, що предметнюють смисли у формі вербального знака, повинні бути розпізнані як такі для інтерпретації та виходу до розуміння смислу / смислів і, далі, метасмислів тексту, через встановлення смислових зв'язків як усередині самого тексту, так і інтертекстуальних зв'язків поза ним. Критерієм визначення вербального знака як символу є його відповідність вищеназваним основними ознаками символу, а також ідентифікація вербального знака як герменевтичного покажчика в тексті.

У разі *непрямої* (імпліцитної) номінації символічний образ, що предметнює смисл, створюється комплексом лексико-стилістичних засобів і

прийомів текстотворення і повинен бути спочатку помічений реципієнтом в ході аналізу тексту, актом розпізнання символу, для подальшого виходу в рефлексію, інтерпретації та освоєння опредметнених в образі смислів.

Як приклад імпліцитно номінованих символів може служити спосіб розгортання деяких смислів через символіку в романі Оскара Уайльда “*The Picture of Dorian Gray*” («Портрет Доріана Грея»). Твір відкривається описом саду навколо будинку художника, в якому панують блаженство, спокій, краса.

Екфрастичний мальовничий портрет пейзажу створюється за допомогою цілої низки лінгвостилістичних засобів: інверсії і метафори *there came through the open door the heavy scent of the lilac*, вставних конструкції *smoking, as was his custom, innumerable cigarettes; producing a kind of momentary Japanese effect; through the medium of an art that is necessarily immobile*, персоніфікацій *hardly able to bear the burden of a beauty so flamelike as theirs; the bees shouldering their way through the long unmown grass*; образне порівняння *like the bourdon note of a distant organ*; порівняння й метафори *seemed to make the stillness more oppressive*.

Епітети *rich, heavy, delicate, honey-sweet, honey-coloured*; іменники *odour, scent, perfume, blossom* надають можливість відчутти запахи та аромати квітучого саду:

“*THE STUDIO WAS FILLED with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn. From the corner of the divan of Persian saddle-bags on which he was lying, smoking, as*

*was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed **hardly able to bear the burden of a beauty so flamelike as theirs**; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, **producing a kind of momentary Japanese effect**, and making him think of those pallid, jade-faced painters of Tokyo who, **through the medium of an art that is necessarily immobile**, seek to convey the sense of swiftness and motion. The sullen murmur of **the bees shouldering their way through the long unmown grass**, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the straggling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The dim roar of London was **like the bourdon note of a distant organ**". (PDG, p. 13)*

У Вікторіанську епоху мову квітів використовували для таємного вираження почуттів, у тих випадках, коли про них не можна було говорити відкрито. Бузок – символ травня, весни і любові. Глід символізує надію, коли зображують його квітучим, оскільки сповіщає про прихід весни. Рокитник – символ добробуту. Жимолость – символ незмінних зв'язків закоханих і любовної пристрасті. У старовину, єгиптяни, греки і римляни жимолость вводили до складу косметичних засобів і духів. Їх запах як любов, іноді дикий, іноді пристрасний, одночасно чоловічий і жіночий, настирливий і п'янкий [<http://sadus.ru/cvety-v-sadu/zhimolost-simvol/>].

Основним змістом символічного в наведеному уривку тексту є архетипічний образ саду. Опредметнений таким чином культурний контекст сходиться до того, що сад в давніх традиціях є образом

ідеального світу, космічного порядку і гармонії – загублений і знову знайдений рай. Для всіх основних світових культур сади являють собою і видиме благословення Господнє, і здатність самої людини досягти духовної гармонії, прощення і блаженства. Про це свідчить факт закріпленості цього змісту в текстах культури, насамперед, в Біблії («рай» – етимологічний синонім «саду»). Цим підтверджується наша точка зору про те, що символ є форматом, що містить тексти культури.

Відтворення картини райського саду в самих перших рядках твору відносить ідеального (культурного) читача до біблійної символіки раю і пов'язаних з ним релігійним смислам спокуси і гріха. Образ Лорда Генрі в тексті Уайльда створюється за допомогою лінгвостилістичних засобів в художній відповідності з біблійним образом Змія-спокусника – те, як він рухається і говорить, як виконує свою роль:

“It is your best work, Basil, the best thing you have ever done,” said Lord Henry languidly; “Lord Henry elevated his eyebrows and looked at him in amazement through the thin blue wreaths of smoke that curled up in such fanciful whorls from his heavy, opium-tainted cigarette”; “Lord Henry stretched himself out on the divan and laughed”; Cried Lord Henry, laughing; Lord Henry laughed. (PDG, p. 15)

Рухи його неквапливі і плавні, нагадують руху змії, погляд твердий, він упевнений в собі, сміється і посміхається, він точно знає, що йому потрібно і робить це, навіть якщо потрібно ненав'язливо застосувати силу:

“What nonsense you talk!” said Lord Henry, smiling, and taking Hallward by the arm, he almost led him into the house (PDG, p. 16); *“I want him to play to*

*me,” cried Lord Henry, **smiling**, and he looked down the table and caught a bright answering glance”.* (PDG, p. 38)

Змія-плазун – символ землі, родючості, всесвіту, також одне із символічних втілень підземного божества. Це метонімічний символізм на основі кореляційної точки «земля». Пізніший метафоричний символізм – «змія-сатана». Він заснований на переносах «швидкий – хитрий», «вигнутий – лукавий» за аналогією фізичних і психічних процесів: хитрий – швидко розуміє, вигнутий – говорить не прямо, змінює смисл. Так утворився символ, що приписує божеству землі нові, негативні якості.

Мовлення Лорда Генрі сповнене парадоксів. Він гіпнотизує співрозмовників парадоксальністю своїх суджень, які часом повністю суперечать здоровому глузду, виступає з еретичними промовами, маніпулюючи їх свідомістю:

“You must certainly send it next year to the Grosvenor. The Academy is too large and too vulgar. Whenever I have gone there, there have been either so many people that I have not been able to see the pictures, which was dreadful, or so many pictures that I have not been able to see the people, which was worse. The Grosvenor is really the only place”. (PDG, p. 5)

“Not send it anywhere? My dear fellow, why? Have you any reason? What odd chaps you painters are! You do anything in the world to gain a reputation. As soon as you have one, you seem to want to throw it away. It is silly of you, for there is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about. A portrait like this would set you far above all the young men in England, and make the old men quite jealous, if old men are ever capable of any emotion”. (PDG, p. 5)

“You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties. I never know where my wife is, and my wife never knows what I am doing”. (PDG, p. 7)

“Being natural is simply a pose, and the most irritating pose I know,” cried Lord Henry, laughing <...>. (PDG, p. 7)

“Lord Henry smiled, and leaning down, plucked a pink-petalled daisy from the grass and examined it. “I am quite sure I shall understand it,” he replied, gazing intently at the little golden, white-feathered disk, “and as for believing things, I can believe anything, provided that it is quite incredible” (PDG, p. 8).

“Conscience and cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade-name of the firm. That is all”. (PDG, p. 9)

“Laughter is not at all a bad beginning for a friendship, and it is far the best ending for one,” said the young lord, plucking another daisy”. (PDG, p. 10)

“I make a great difference between people. I choose my friends for their good looks, my acquaintances for their good characters, and my enemies for their good intellects”. (PDG, p. 10)

Змія ніде не згадується в тексті, але опис зовнішності Лорда Генрі вказує на цей образ: *“Yes; she is a peacock in everything but beauty,”* said Lord Henry, pulling the daisy to bits with his long nervous fingers”. (PDG, p. 9)

“Lord Henry stroked his pointed brown beard and tapped the toe of his patent-leather boot with a tasselled ebony cane”. (PDG, p. 11)

“You know you believe it all,” said Lord Henry, looking at him with his dreamy languorous eyes. *“I will go*

out to the garden with you. It is horribly hot in the studio. Basil, let us have something iced to drink, something with strawberries in it.”

“Dorian Gray frowned and turned his head away. He could not help liking **the tall, graceful young man** who was standing by him. **His romantic, olive-coloured face and worn expression** interested him. There was something in **his low languid voice** that was absolutely fascinating. **His cool, white, flowerlike hands**, even, had a curious charm. They moved, as he spoke, **like music, and seemed to have a language of their own**. But he felt afraid of him, and ashamed of being afraid. Why had it been left for a stranger to reveal him to himself? He had known Basil Hallward for months, but the friendship between them had never altered him. Suddenly there had come some one across his life who seemed to have disclosed to him life’s mystery. And, yet, what was there to be afraid of? He was not a schoolboy or a girl. It was absurd to be frightened”. (PDG, p. 21-22)

“Yes,” answered Lord Henry **dreamily**. (PDG, p. 28)

“The lad hesitated, and looked over at Lord Henry, who was watching them from the tea-table **with an amused smile**”. (PDG, p. 29)

“Mr. Dorian Gray does not belong to Blue Books, Uncle George,” said Lord Henry **languidly**. (PDG, p. 31)

У лорда Генрі низький співучий голос та, характерні для нього, плавні жести, пам’ятні всім, хто знав його ще в Ітоні:

“And yet,” continued Lord Henry, **in his low, musical voice, and with that graceful wave of the hand that was always so characteristic of him, and that he had even in his Eton days** <...>. (PDG, p. 19)

Сказані ним кілька слів, навмисно парадоксальних, зачепили в Доріана Грея якусь таємну

струну, якої досі не торкався ніхто, і тепер вона вібрає і пульсує поштовхами, що збуджують цікавість:

“The few words that Basil’s friend had said to him – words spoken by chance, no doubt, and with wilful paradox in them – had touched some secret chord that had never been touched before, but that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses”. (PDG, p. 21)

Доріана досі хвилювала тільки музика, яка, на його думку, творить в душі не новий світ, а новий хаос. У словах лорда Генрі була своя музика, солодша звуків лютні і віоли:

“Music had stirred him like that. Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us. Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid, and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute. Mere words! Was there anything so real as words?” (PDG, p. 20)

Доріан вражений словами лорда Генрі: паралельні конструкції (*Music had stirred him like that. Music had troubled him many times*), повтори іменників *music, words*, номінативні окличні речення (*Words! Mere words!*), полісиндетон (*How clear, and vivid, and cruel!*), образне порівняння (*a music of their own as sweet as that of viol or of lute*), неявне порівняння і метафора (*They seemed to be able to give a plastic form to formless things*) підкреслюють музикальність голосу лорда, що зачаровує.

З тонкою усмішкою лорд Генрі спостерігав за Доріаном, дивуючись тому враженню, яке справили на юнака його слова:

“With his subtle smile, Lord Henry watched him. He knew the precise psychological moment when to say nothing. He felt intensely interested. He was amazed at the sudden impression that his words had produced, and, remembering a book that he had read when he was sixteen, a book which had revealed to him much that he had not known before, he wondered whether Dorian Gray was passing through a similar experience. He had merely shot an arrow into the air”. (PDG, p. 20)

Фраза “*shot an arrow into the air*” є алюзією на вірш Генрі Вордсворта Лонгфелло, що закінчується строфою “*I found again in the heart of a friend*” (Я знову знайшов у серці друга):

*I shot an Arrow into the air
I shot an Arrow into the air
It fell to earth I know not where,
For so swiftly it flew, the sight
Could not follow it in its flight.*

*I breath'd a Song into the air
It fell to earth, I know not where.
For who has sight so keen and strong
That it can follow the flight of a song?*

*Long, long afterward in an oak
I found the Arrow still unbroke;
And the Song from beginning to end
I found again in the heart of a friend.*

(Henry Wadsworth Longfellow)

Виникає образ спокусника під личиною неординарної особистості і друга, що передається через відтворюваний образ біблійного Змія – символ спокуси, закріплений в християнській культурі.

Образ стилістично підкріплюється манерою мовлення, наповненої лестощами і парадоксами, на фонетичному рівні алітерація – повтор звуків [s] і [sh] – задають мовленнєву характеристику і, відповідно, смисл «зміїне шипіння»:

“Let us go and sit in the shade,” said Lord Henry. “Parker has brought out the drinks, and if you stay any longer in this glare, you will be quite spoiled, and Basil will never paint you again. You really must not allow yourself to become sunburnt. It would be unbecoming.” People say sometimes that beauty is only superficial. That may be so, but at least it is not so superficial as thought is. To me, beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible”. (PDG, p. 14)

Образ Лорда Генрі, створений О. Уайльдом, настільки ж неоднозначний, наскільки неоднозначний культурний символ змії (Змія), до якого автор таким чином відсилає читача. Слід зауважити, що змія – універсальний і найбільш складний з усіх символів, втілених у тваринах, а також найпоширеніший і, можливо, найдавніший з них.

Символізм змії багатоплановий. Як істота, що вбиває, змія означає смерть і знищення; як істота, що періодично змінює шкіру, – життя і воскресіння. Змія, що згорнулася кільцями, ототожнюється з кругообігом явищ. Це і сонячна основа, і місячна, життя і смерть, світло і темрява, добро і зло, мудрість і сліпа пристрасть, зцілення і отрута, охоронець і руйнівник, відродження духовне і фізичне.

Символіка «захисту» і «руйнування», що об’єднує всі міфи про змій, показує, що змія має подвійну репутацію, є джерелом сили, якщо її правильно використовувати, але потенційно небезпечна

і часто стає емблемою смерті і хаосу, так само як і життя. Вона може бути як символом добра, так і символом зла. Така подвійність символіки, що змушує балансувати між страхом і поклонінням, сприяла тому, що змія постає то в образі прародича, то в образі ворога, вважається то героєм, то монстром [ЭС 2006, с. 911-912].

У символічному реєстрі поняття «змія» вона вважалася такою, що знаходиться в постійному контакті з таємницями землі, вод, темряви – самотня, холоднокровна, скритна, часто отруйна, стрімко пересувається без ніг, здатна ковтати тварин у багато разів більше за себе і омолоджуватися, скидаючи шкіру.

У культурному контексті змія має «подвійну репутацію», поєднуючи в різних міфах символіку захисту і руйнування, є джерелом сили, якщо її правильно використовувати (наприклад, в античному світі символ змії пов'язували з богом лікування Ескулапом), але потенційно небезпечна і часто – причина хаосу і смерті, так само як і життя.

Подвійність репутації змії, її символізм, балансує між страхом і поклонінням, викликають неоднозначні асоціації, що зв'язують змію то з мудрістю і проріканням («Будьте мудрі, як змії, і прості, як голуби», – говорив Христос своїм учням [Євангеліє від Матвія, 10, с. 16]), то зі спокусою, ідентифікуючи її з сатаною [Одкровення, 12, с. 9].

Лорд Генрі, подібно біблійному Змію, виступає спокусником юного Доріана Грея. Він вважає, що єдиний спосіб позбутися спокуси – поступитися їй:

“The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful. It has

been said that the great events of the world take place in the brain". (PDG, p. 15)

Лінгвальними сигналами підступного задуму є іменник *temptation* (спокуса); дієслова *to yield* (поступитися), *to resist* (протистояти); метафора *your soul grows sick* (хвора душа); повтор епітета *monstrous* (жахливий) і епітет *unlawful* (незаконний, протиправний).

Символіка, введена О. Уайльдом на самому початку (сильній позиції) твору, вказує на подальше розгортання сюжету твору. Інтерпретуючи текст, ідеальний (культурний) читач здатний розпредметити символи, інтертекстуально відтворювані в тексті через деталі образу, і зрозуміти смисл тексту: це біблійна історія про спокусу, яка ховається під личиною друга і штовхає до гріхопадіння. Цей культурний текст представлений в образі Змія – первинно-архетипному символі спокуси і зла. Сам портрет Доріана Грея – авторський символ стану душі, що поступилася спокусі.

Символ традиційно розглядається як особливий засіб, найважливіший елемент художнього твору, що володіє репрезентуючим потенціалом; як прийом виразності [Аверинцев 2001; Виноградов 1976; Иванова 2002; Квятковский 1966 та ін.]. Поділяючи в цілому традиційне уявлення про властивості і функції символу, ми принципово розширюємо уявлення про його функціонування як динамічної одиниці.

Варто зауважити, що при аналізі та інтерпретації символічних форм необхідно враховувати основні риси символу, знання яких сприяє більш глибокому розумінню його сутності: 1) бінарність опозицій виходить з архетипічної образності, яка має дієву, полярну природу; 2) універсальність обумовлюється колективним несвідомим і культурним досвідом

людства; 3) багатшаровість семантики – це сама сутність символічних форм.

Отже, поняття «символ» об'єднує в собі архетипічний, культурний й особистісний компоненти семантики. Символ представляє модель структури художнього твору: охоплює все багатство його змісту. Символ (як «мікроструктура») концентрує і відображає закономірності змісту твору («макроструктури»). Це і робить його потужним інструментом аналізу та інтерпретації.

Актуалізація символічних значень розвиває здатність входження в світ особистісних смислів автора і допомагає наблизитися до авторської інтенції. Дане вміння значуще не тільки для аналізу та інтерпретації художнього твору, а й для більш глибокого розуміння іншої свідомості. Символічні образи успішно виконують справу, служити якій покликане образне мистецтво: вивчати за допомогою образів душу людську, розкривати її «таємниці», прокладати шляхи до інтимного розуміння людини людиною, пояснювати життя людське, порушувати питання моральної свідомості, розробляти людський ідеал [Гуревич 2001, с. 104].

Міркування з приводу символу, його специфіки, ролі в аналізі та інтерпретації художнього твору дозволяють нам дійти таких висновків:

1. Сама структура символу спрямована на те, щоб занурити кожне окреме явище в стихію первісного буття і дати через це явище цілісний образ світу.

2. Полісемантична структура символу сприяє повноті схоплювання світу, а також активної внутрішньої роботи сприймаючого.

3. Кожен елемент художньої системи може бути символом: метафора, порівняння, пейзаж, художня деталь, заголовок, літературний герой, персонаж і т.п.

4. Залежно від того, яка з граней символу найбільш доступна для сприйняття, будуватимуться аналіз та інтерпретація образу:

а) від згущеного самого художнього узагальнення;

б) від свідомої установки автора на виявлення символічного смислу зображуваного;

в) від контексту твору, коли незалежно від наміру автора відкривається символічний смисл того чи іншого елемента художньої образності, при розгляді його в цілісності творчої системи письменника. Нерідко при цьому про символічне значення конкретного елемента сигналізує акцентоване його використання, що дозволяє говорити про нього як про мотив і лейтмотив твору;

г) від літературного контексту епохи і культури (проблема «вічних образів»).

Всі ці особливості символічних образів при інтерпретації їх у художньому дискурсі будуть сприяти розвитку умінь більш об'ємно і глибоко сприймати образний світ художнього твору. У цьому для нас і полягає цінність символу як ключа до розуміння читачем багатогранності та цілісності художнього твору.

Оскільки креативний дискурс – це творчий продукт та процес, що служить мистецтву, то в ньому символ прагне до розкриття, до звільнення, до об'єднання з буттям. Основна мета аналізу та інтерпретації при цьому полягатиме в тому, щоб прийти до відкриття художнього твору як нового всесвіту,

цілісного і багатогранного, висвітити всі смислові відтінки, які будуть доступні читацькому сприйняттю.

Конвергенція символів

Світ, що оточує людину є різноманіттям символів. Символи є невід'ємною частиною людської культури, одними з найбільш стійких елементів культурного континууму. Будучи важливим механізмом пам'яті культури, символи переносять тексти, сюжетні схеми й інші семіотичні перетворення з одного пласта на інший. Символ є своєрідним ключем до пізнання людини і її культури [Культурологія 2006; 2007].

Символ може матеріально бути як симптом – образ, сновидіння, слово, дія, або як сигнал, коли він свідомо включається у твір як одиниця формування підтексту. В основі символів часто лежать, крім стереотипних та індивідуальних образів, архетипи К.Г. Юнга: генетично фіксовані прадавні образи, що є надбанням «колективного несвідомого», які втілюються в різних матеріальних формах, зокрема, у креативному дискурсі.

Символи не розуміють, їх інтерпретують [Аругюнова 1990]. Одним з найдавніших методів дослідження символу є інтерпретація, герменевтичне тлумачення. Інтерпретація знаходиться на стику лінгвістики і не-лінгвістики, мови та життєвого досвіду [Рикєр 1995, с. 100].

Інтерпретативний аналіз є актуальним у сучасній ері інтерпретаційного мислення. В художньому креативному дискурсі, зокрема англomовному, спостерігається конвергенція символів. Методологічною основою є уявлення про символ як про

багатозначне поняття, дослідження якого знаходиться на стику лінгвістики, психології та філософії.

Лінгвістика рухається в замкнутому і самодостатньому універсумі, і завжди має, зокрема, справу зі значеннями, що співвідносяться один з одним, зі співвідношеннями знаків, які тлумачаться один через інший: а герменевтика працює у режимі розсекречення універсуму знаків [Рикёр 1995, с. 100]. Знаковий характер символу очевидний (про це писав ще Ф. де Соссюр).

Проте для того, щоб те чи інше явище: дія, предмет, якість – стало символом, недостатньо простої знаковості. Необхідна наявність широких семантичних зв'язків, глибинних історичних коренів, які дозволяють включити це явище в широкий національно-культурний контекст.

Найпрекрасніше, що ми можемо відчути – це відчуття таємниці. Вона джерело всякого справжнього мистецтва і науки. Той, хто ніколи не відчував цього почуття, хто не вміє зупинитись і замислитись, охоплений боязким захопленням, той подібний мерцеві, і очі його заплющені (А. Ейнштейн). Бо з безлічі нерозв'язних таємниць світу найглибшою і сокровенною залишається таємниця творчості (С. Цвейг). Не існує справжньої творчості без таємниці (А. Камю). Символ – це відкрита таємниця.

Символічний світ креативного дискурсу є «територія збирання», «зустрічі смислів» [Фуксон 1999, с. 104], «стрижень твору» [Хализев 2000, с. 35].

Звернемося до інтерпретації креативного дискурсу – оповідання “*The Chinese Lobster*” («Китайський омар»), який входить до збірки “*The Matisse Stories*” («Розповіді про Матісса»), оскільки стиль сучасної британської письменниці А.С. Байетт,

по-перше, дивно схожий на мальовничу манеру Анрі Матісса (ім'я митця у назві збірки); по-друге, в ньому спостерігається конвергенція символів. Як і у роботах художника, характер і почуття її героїв можна зрозуміти по поєднанню символів, зокрема кольору, які вона використовує для створення образів.

У цьому оповіданні колір присутній в прізвищі героїні – Гіммельблау (від нім. *Himmelblau*) – небесно-блакитний/блакитні небеса. У християнській традиції блакитний колір – колір Вічної Істини, безсмертя, вірності, цнотливості, лояльності та правосуддя. Це колір одягу Богоматері як Приснодіви, що символізує духовну чистоту і цнотливість.

Образ Герди Гіммельблау – образ духовного місіонера. Очевидна її близькість до образів християнської релігії. Вона чуйно ставиться до чужого болю. В її характері воля, мужність, стійкість характеру, владність – риси, що властиві чоловіку, – поєднуються з жіночою романтичністю, ніжністю і витонченістю. Доктор Гіммельблау милосердна і терпима. Як декан жіночого студентського співтовариства вона захищає студентку Пеггі Ноллетт. Вірність і відданість, вміння співчувати і готовність жертвувати – основні риси її характеру.

У портреті Герди Гіммельблау поєднуються відтінки червоного (*brown, damsons, faded flame*), жовтого (*palest lemon, deepest cream*), зеленого (*dark mosses, periwinkle*) і чорного (*soots, black tulips*):

*“She has long fine **brown** hair, caught into a serviceable knot in the nape of her neck. She wears suits in soft dark, not-quite-usual colours – **damsons, soots, black tulips, dark mosses** – with clean-cut cotton shirts, not masculine, but with no floppy bows or pretty ribbons –also in clear colours, **palest lemon, deepest cream, periwinkle,***

faded flame. The suits are cut soft but the body inside them is, she knows, sharp and angular, as is her Roman nose and her judiciously tightened mouth”. (CL)

Вважається, що червоний колір – безмежний характерно теплий колір, жива, рухлива, неспокійна фарба, справляє враження майже цілеспрямованої, неосяжної моці. У цьому кипінні і горінні – головним чином, всередині себе і дуже мало зовні – наявна так звана чоловіча зрілість [Кандинский 1992, с. 74].

Коричневий колір (червоний в поєднанні з чорним), в якому червоний звучить як ледь чутне кипіння. Тим не менш, з цього зовні тихого звучання виникає внутрішньо потужне звучання. При правильному застосуванні коричневої фарби народжується невимовна внутрішня краса: стримання [Кандинский 1992, с. 76].

Damsons – червонувато-синій, колір тернослива. З додаванням синього в червоний утворюється фіолетовий: фіолетовий колір є охолодженим червоним, як у фізичному, так і в психічному сенсі. Він має тому характер чогось хворобливого, згаслого (вугільні шлаки), має в собі щось сумне. Недаремно цей колір вважається придатним для суконь бабусь. Китайці застосовують цей колір безпосередньо для траурного вбрання [Кандинский 1992, с. 77-78].

Ліловий = фіолетовий – це колір якому у виборі нарядів віддає перевагу старість. Синьо-червоний – колір кардинальського пурпура. У згущеному вигляді він символізує серйозність і гідність [Гёте 1957, с. 318]. Пурпурний – влада, духовність і велич. Асоціація з терном (терновий вінець) вносить мотив жертвування в образ Герди Гіммельблау.

Faded flame – колір загасаючого полум'я, ще один відтінок червоного. Вогонь – чоловічий символ у

багатьох філософських системах. Червоний – кров, рани, смертна мука, очищення, колір активності переважно, прояв анімуса і його фізичної сили, його творчої та відтворювальної здатності [Жюльєн 1999, с. 453]. В костюмі декана жіночої студентської спільноти Герди Гіммельблау колір загасаючого полум'я символізує згасаючу рішучість, зниження активності, згасання творчого початку.

Palest lemon – блідий лимонно-жовтий колір – колір одягу слуг і духовенства в китайській імперії [Г'єте 1957, с. 328]. Фіолетовий колір і відтінки жовтого вносять мотив духовності в її образ. *Deepest cream* – жовтувато-білий. *Periwinkle* – барвінковий, колір вічнозеленої трав'янистої рослини. Її листя стає втіленням безсмертного життя.

Dark mosses – темно-зелений колір моху, має задумливе, серйозне звучання, може означати прагнення до спокою. *Soots* – колір сажі, чорного нальоту, залишеного вогнем. У Біблії це символ покаяння і трауру одночасно, означає смерть тіла і безсмертя душі.

Black tulips – колір чорних тюльпанів. В римській міфології чорний – це колір покровителя підземного царства. Психологи вважають, що людина, що віддає перевагу чорному, хоче підкреслити свою винятковість, ґрунтовність, впевненість в собі, стабільність свого становища. Цей колір символізує честолюбство, принциповість, вимогливість, в якійсь мірі невідкупність.

Прихильність чорному кольору говорить про те, що людина понад усе цінує лад і ще раз порядок, як у справах, так і в особистому житті. І в той же час люди, що носять чорний одяг, намагаються звести перепону між собою і всіма іншими людьми. Вони немов

відсторонені від решти світу. Не дарма чорний одяг носять ченці і священники.

Перевага чорного в одязі – брак чи відсутність у житті чогось дуже важливого – людина закривається чорним кольором. Стриманість природної природи кольору підкреслює стриманість героїні, яка виглядає дещо сухуватою. Точні і лаконічні деталі портрета *Roman nose and her judiciously tightened mouth* (римський профіль і стиснуті губи вічного судді) разом з символічним звучанням відтінків червоного підкреслюють її серйозність і гідність, владу і велич.

Студентка коледжу мистецтв Пеггі Ноллетт звертається зі скаргою до доктора Герди Гіммельблау, яка змушена стати суддею в конфлікті вчителя і учениці. Пеггі протестує проти оголених фігур Матісса, звинувачуючи його, як і свого наставника Перегринна Дісса, в схильності до насильства. В листі вона пише, що все здається їй похмурим і безглузким (*everything seems so black*).

Найбільш вдалим одягом для свого тіла вона бачить чорний мішок, куди засовують трупи (*black plastic sacks*). Як правило, чорний колір обирається, коли настає депресія і відкидаються оточуючі. Чорний колір як заперечення світла є символом гріха, небуття, всього неіснуючого і асоціюється з ніччю, злом, невіглаством, з усім хибним. Він означає нецтво, породжене злом, а також егоїстичними і злісними прагненнями особистості [Жюльєн 1999, с. 457].

Пеггі морить себе голодом (*she has starved herself, apparently, almost to a skeleton*). Онім “*Nollett*” в перекладі з латинської мови означає «небажання». Відчуваючи огиду не тільки до їжі, свого тіла й до робіт Анрі Матісса, вона викликає огиду у Перегринна Дісса, літньої людини, видатного історика мистецтва,

справжнього художника (*He was almost an important painter, but probably not quite*), який знає толк у живописі, що підкреслюється образними порівняннями *like sound apples, like fair flesh, like sunlight*: “*Many of her colleagues, Gerda Himmelblau believes, do not like paintings. Perry Diss does. He loves them, like sound apples to bite into, like fair flesh, like sunlight*”. (TCL)

Дісс понад усе цінує у Матісса життя і енергію (*life and power*), а не втіху (*consolation*). На картині Матісса “*La Porte Noire*” («Чорні двері»), про яку Перрі згадує, сидить у кріслі молода жінка, кольори якої – лимон (*lemon*) і кадмій (*cadmium*), кардинальський червоний (*cardinal red*) і жовта охра (*yellow ochre*). Життя та енергія звучать у яскравих синіх, червоних (*scarlet* и *vermilion* – червоний і яскраво-червоний, кіновар), рожевих, помаранчевих кольорах на картинах художника і в креативному дискурсі А.С. Байетт.

Звернемося до портретної характеристики Перегрини Дісса. У нього густе сиве волосся (*white*), кашеміровий плащ кольору зелених оливок (*olive-green*) з чорним (*black*) оксамитовим коміром, чорна (*black*) тростина з срібним (*silver*) набалдашником. Поєднання *white-black-silver* підкреслює благородство і елегантність віку та манер. Олива, дерево богині Афіни, вважалася в Давній Греції символом миру, мудрості та багатства; зелений – колір заспокоєності і молодості одночасно:

“*He is very tall and very erect – columnar, thinks Gerda Himmelblau – and has a great deal of well-brushed white hair remaining. He is wearing an olive-green cashmere coat with a black velvet collar. He carries a black lacquered walking-stick, with a silver knob, which he does not lean on, but swings*”. (TCL)

У Перегрини Дісса волошкові очі, дивовижні, нехай злегка вицвілі, оповиті серпанком і трохи червонуваті. Під стать їм яскрава волошкова краватка зі щільного шовку. Костюм вельветовий, темно-слюдяного кольору. На руці прикрашений лазуритом перстень з печаткою:

“His skin is tanned, and does not hang in pouches or folds, although it is engraved with crisscrossing lines of very fine wrinkles absolutely all over – brows, cheeks, neck, the armature of the mouth, the eye-corners, the nostrils, the lips themselves. His eyes are a bright cornflower blue, and must, Dr Himmelblau thinks, have been quite extraordinarily beautiful when he was a young man in the 1930s. They are still surprising, though veiled now with jelly and liquid, though bloodshot in the corners. He wears a bright cornflower-blue tie, in rough silk, to go with them, as they must have been, but also as they still are. He wears a corduroy suit, the colour of dark slate. He wears a large signet ring, lapis lazuli, and his hands, like his face, are mapped with wrinkles but still handsome. He looks both fastidious, and marked by ancient indulgence and dissipation, Gerda Himmelblau thinks, fancifully, knowing something of his history, the bare gossip, what everyone knows”. (TCL)

Колір *dark slate* – темно-слюдяний, синювато-сірий. У християнській символіці це таємниця, Божественна незбагненність, вічність, істина, одкровення, мудрість. Синій – колір чистого неба, позначає мислення [Кэрлот 1994, с. 550], дар заглибленості [Кандинский 1992, с. 68]. Відтінки синього і блакитного підкреслюються в деталях: яскраві волошкові (*bright cornflower blue*) очі і краватка, прикрашений лазуритом перстень (*a large signet ring, lapis lazuli*).

Лише кров'яні прожилки на очах (*bloodshot in the corners*) порушують загальну картину портрета героя. У цій людині примхливо з'єднується витончена розбірливість і пристрасть прадавніх до надмірностей і розпусти: “*He looks both fastidious, and marked by ancient indulgence and dissipation*”. Повне ім'я героя *Peregrine* (сокіл) – символ спрямованості до духовності, коротке – *Perry* (грушевий сидр). Образ Перегринна Дісса подібний до образу язичницького божества – сильного, мудрого, емоційного. Його релігія не аскетична, його релігія – це повнота життя.

Лексема *orange* в англійській мові означає і колір, і «райський фрукт» – апельсин (*Oranges are the real fruit of Paradise*). Помаранчевий – теплий червоний колір, підсилений спорідненим жовтим. Шляхом цієї домішки внутрішній рух червоного кольору починає ставати рухом випромінювання, виливу в навколишній світ [Кандинский 1992, с. 77]. А. Матісс був першим, хто цілком зрозумів його колір. В апельсині поєднується все: світло, тінь, помаранчеве на блакитному, на зеленому, на чорному:

“*The middle-aged Chinese man brings a plate of orange segments. They are bright, they are glistening with juice, they are packed with little teardrop sacs full of sweetness. <...>. He says, Oranges are the real fruit of Paradise, I always think. Matisse was the first to understand orange, don't you agree? Orange in light, orange in shade, orange on blue, orange on green, orange in black –*”. (CL) Апозіопезіс підкреслює, що поєднуватися цей колір може й з іншими кольорами та відтінками, окрім названих.

Помаранчево-рожева молока вмираючих гребінців нагадує Герді Гіммельблау про те, що вони живі. Даремні рухи синювато-чорного лискучого омара

(*blue-black and glossy*) і крабів (*matt, brick, cream, grape-dark, dingy, earthy*) викликають у неї жалість і біль (*For a moment, in her bones, Dr Himmelblau feels their painful life in the thin air*).

Морепродукти – це символ здорового харчування. Крім того, вважається, що морепродукти захищають жінок від депресії. Морський гребінець – диво з мушлі. Двостулкова мушля моллюсків є символом жіночого водного початку, що породжує все живе. Устриця – черево, творча сила жіночого принципу, народження і відродження, посвячення, справедливість і закон космічного життя.

У китайській символіці означає космічне життя, силу вод і святенність Місяця, іньську силу, плодючість. Устриці символізують й короткі земні задоволення. Краб – символ морської фауни, у буддизмі уособлює смертний сон – період між послідовними інкарнаціями. Омар символізує мінливість світу [Трессидер СС]. В аналізованому контексті омар є символом смерті.

Символом наближення смерті є й новий предмет, який з'явився в китайському ресторанчику – футляр (на кшталт музейного), в якому зазвичай виставляють мініатюри, коштовності або кераміку (*It resembles cases in museums, in which you might see miniatures, or jewels, or small ceramic objects*). Дно футляра виконано з лакованого чорного дерева та встелене люто-смарагдовою штучною травою (*fierce emerald-green artificial grass*), яку так люблять на своїх вітринах продавці овочів і власники похоронних бюро (*used by greengrocers and undertakers*). Метафоричний епітет *fierce emerald-green* та остання деталь підсилює символічне значення футляра-труни в наступному контексті:

“Today there is a new object, further inside the door, but still before the tables or the coat hangers. It is a display-case, in black lacquered wood, standing about as high as Dr Himmelblau’s waist – she is a woman of medium height – shining with newness and sparkling with polish. It is on four legs, and its lid and side-walls – about nine inches deep – are made of glass. It resembles cases in museums, in which you might see miniatures, or jewels, or small ceramic objects. Dr Himmelblau looks idly in. The display is brightly lit, and arranged on a carpet of that fierce emerald-green artificial grass used by greengrocers and undertakers”. (CL)

Ідея темного й похмурого існування підкреслюється поєднанням чорного і зеленого [Гёте 1957, с. 326]. Чорний колір внутрішньо звучить як Ніщо без можливостей, як мертво Ніщо після згасання сонця, як вічна тиша без майбутності й надії. Чорний колір є щось згасле, подібне до вигорілого вогнища, щось нерухоме, як труп, до всього що відбувається байдужий і нічого не приймає. Це як би тиша тіла після смерті, після припинення життя [Кандинский 1992, с. 73].

Глибинний смисл чорного кольору, який збагнув Анрі Матісс, підкреслюється в оповіданні інверсією, паралельною конструкцією та еліпсисом (*Almost no one could paint the colour black as he could. Almost no one*). Головний персонаж Перегрин Дісс описує свою зустріч з митцем:

“The rooms in that apartment were shrouded in darkness. The shutters were closed, the curtains were drawn. I was terribly shocked – I thought he lived in the light, you know, that was the idea I had of him. I blurted it out, the shock, I said, “Oh, how can you bear to shut out the light?” And he said, quite mildly, quite courteously, that there had been some question of him going blind. He

thought he had better acquaint himself with the dark. And then he added, “and anyway, you know, black is the colour of light”. (CL)

Перегрин Дісс був вражений, тому що в квартирі митця виявилось похмуро й темно: занавіски були запнуті, навіть віконниці наглухо закриті. Ключовою є парадоксальна фраза *black is the colour of light* (світло – чорного кольору).

Завдяки імпресіоністам, які не бачили білого кольору в природі, білий вважався «не-кольором», «символ всесвіту, з якого всі фарби як матеріальні властивості і субстанції зникли. Цей світ так високо над нами, що звідти до нас не доносяться ніякі звуки. Звідти виходить велика безмовність, яка, представлена матеріально, здається нам такою, що не переступити й не зруйнувати, що йде в нескінченність, холодною стіною [Кандинский 1992, с. 72].

В оповіданні “*The Chinese Lobster*” («Китайський омар») білий колір тісно пов’язаний з символами кімнати, льоду (*chamber of ice*) та ящика:

“You are in a white box, a white room, with no doors or windows. You are looking through clear water with no movement – perhaps it is more like being inside ice, inside the white room” <...>. “Something has happened to her white space, to her inner ice, which she does not quite understand”. (CL)

Кімната – символ індивідуальності і таємних помислів. Вікна та двері символізують можливість розуміння і виходу назовні і за межі. Вікна та двері – можливість комунікації [Керлот 1994, с. 255]. Герої цього дискурсу потрапили в білу кімнату без вікон і дверей, що вказує на можливість самогубства, яка їх приваблює.

Ящик – символ несвідомого. Закритий ящик втілює секрет – крихкий, цінний або, навпаки, небезпечний. Цей символ походить з грецького міфу про Пандору. Ящик Пандори містить все заборонене: людські пороки, спокуси і нещастя, хвороби і лиха. Його вміст – це приховані сили підсвідомості [Жюльєн 1999, с. 498]. Лід – символ непевності, ненадійності, ошуканства, підступності. В переносному значенні лексема лід означає про що-небудь холодне, позбавлене душевної теплоти; скутість, холод, крихкість, недовговічність, жорстокосердість, холодність і відсутність любові. Символіка льоду визначається його значенням як символу зв'язку живого і неживого (перехідна ланка між різними природними станами), а також уособлення матеріальності, земної родючості та гераклітовської «смерті духу» [Лід].

Опис інтер'єра китайського ресторану “*Orient Lotus*”, де відбувається зустріч Пеппі Дісса та доктора Герди Гіммельблау, стилізовано під відомі інтер'єри та натюрморти Матісса:

“Inside the door, for the last year or so, there has been a low square shrine, made of bright jade-green pottery, inside which sits a little brass god, or sage, in the lotus position, his comfortable belly on his comfortable knees”. (CL)

Камінь нефрит високо цінується китайцями, які називають його «каменем життя», він є їхнім національним каменем. Китайські філософи приписували нефриту п'ять основних достоїнств, що відповідають шести душевним якостям; його м'який блиск уособлює милосердя, його твердість – помірність і справедливість, напівпрозорість – символ чесності, чистота – втілення мудрості, і його змінність уособлює мужність [Камни и их свойства].

Лотос, розкриваючись на світанку і закриваючись на заході, уособлює відродження Сонця, а отже, і будь-якого іншого відродження, поновлення життєвих сил, повернення молодості, безсмертя. Лотос символізує життя людини, як і Всесвіту, при цьому його корінь, занурений у мулистий ґрунт, уособлює матерію, стебло, що тягнеться крізь воду, – душу, а квітка, звернена до Сонця, є символом духу. Квітка лотоса не змочується водою, так як дух не плямується матерією, тому лотос уособлює вічне життя, безсмертну природу людини, духовне розкриття [Лотос].

Символ як висловлення «колективного несвідомого», архетип, несе не тільки ціннісний смисл. Через призму символів можна розгледіти розв'язання вічних загадок буття і людського існування. Символ – це натяк, інтерпретуючи який читач має самотійно прийти до «невимовних» ідей автора.

У креативному дискурсі спостерігається конвергенція символів (символіка кольору, земна символіка (мова природи), яка «висвітлює» його смислову глибину, смислову перспективу.

Парадоксальність символіки

Оповідання “*A Stone Woman*” («Кам’яна жінка»), який побачив світ у 2003 році, можна назвати парадоксальним, оскільки він є одночасно самим похмурим і найяскравішим зі збірки “*Little Black Book of Stories*” («Маленька чорна книга оповідань») сучасної британської письменниці А.С. Байетт.

З одного боку, особливого трагізму в ньому досягають мотиви смерті, болі душевної і фізичної, самотності, безвиході, відчуження від людини і людського. З іншого боку, “*A Stone Woman*” – це

оповідання, надзвичайно наповнене кольором і мистецтвом. У ньому виявляється опозиція: образ темної реальності протиставляється мистецтву як надреальності, вихід у світ і колір.

“*A Stone Woman*” – це третій з п’яти оповідань «Маленької чорної книги оповідань», серце збірника, його концептуально головний текст [Конькова 2010, с. 19]. Подібно до того як саме оповідання займає проміжне положення в «Маленькій чорній книзі оповідань», все в ньому наповнене поетикою перехідності.

Зокрема, особливо важливу виявляється символіка сірого (перехідного кольору між білим і чорним), а також семантично пов’язані з цим кольором образи сутінків (часу між днем і ніччю), польоту чи невагомості (знаходження між небом і землею), попелу, пилу та ін.

На початку оповідання Інес, немолода жінка, вчений-етимолог, знаходиться в складній психологічній ситуації, переживаючи смерть матері. Героїня занурена в атмосферу сутінків, з якої вигнані фарби і світло. Час в житті / квартирі Інес ніби зупинився. Лінгвально це підкреслюється прихованим порівнянням, на що вказує дієслово *to seem*: “*The apartment seemed constantly twilight*”. (SW, p. 129)

Сутінки – граничний, перехідний символ (область між двома станами), пов’язаний з просторовим символізмом будь-якого об’єкту, що знаходиться в підвішеному стані між небом і землею [Cirlot 1990, p. 355]. Сутінки натякають на закінчення життя, кінець одного циклу і початок іншого: «У Північній Європі міфи про сутінки богів – німецький Готтердаммерунг і скандинавський Рагнарек – символізують сумне згасання сонячного тепла і світла в потужному образі

кінця світу і прелюдію до нового циклу буття» [Тресиддер 1999, с. 163].

Символіка сутінків з її функціями граничного, проміжного простору між світами близька мотивам туману в оповіданні “*The Thing in the Forest*” («Істота в лісі»), з якого починається “*Little Black Book of Stories*” («Маленька чорна книга оповідань») [LBBS].

Страждання робить Інес ледь існуючо, відриває від землі, занурює в стан напівбуття: “*Grief made her insubstantial to herself; she felt herself flitting lightly from room to room, in the twilit apartment, like a moth*” (SW, p. 129). Горе зробило її нематеріальною; їй здавалося, що вона порхає легко (*lightly*) з кімнати в кімнату, в сутінковій квартирі, подібно до метелика.

Образне порівняння з метеликом (*like a moth*) підкреслює мотив легкості, невагомості, символізує граничний стан психіки (у Байєтт цей мотив часто виражається дієсловом *to float* (плавати), в цьому тексті використовується дієслово *to flit* (літати, порхати)), а також натякає на оголену болем душу героїні, відчуження душі від тіла, відчуження героїні від земного.

Метелик – в народних уявленнях комаха, пов’язана з потойбічним світом, втілення душі [Терновская 1995, с. 125]. Метелик символізує людську душу, ті стадії, яка вона проходить, для того, щоб розгорнути свої сили для польоту [ЭС 2006, с. 103].

Символ дзеркала душі – очі. Балійці вважають, що в правому оці кожної людини живе душа її батька як символ Місяця, а в лівому – душа матері як символ Сонця [ЭС 2006, с. 180-181]. Відчуження Інес від реальності спостерігається в переході від звичайного зору, коли світло заподіює біль очам (*She drew the blinds because the light hurt her eyes*), до зору внутрішнього

(*Her inner eye observed the final things over and over*) (SW, p. 130).

Максимальне віддалення Інес від життя виявляється пов'язаним з раптовим приступом болю в животі: без швидкої медичної допомоги героїні залишалося б жити не більше чотирьох годин, на що вказує числівник *four (four hours to live)* (SW, p. 131). В результаті порожнинної операції Інес позбавляється пупа, отримуючи натомість його подобу – «витвір мистецтва» хірурга (*a work of art*): “*People feel odd, we’ve found, if they haven’t got a navel. She murmured something. ‘Look,’ he said, ‘it’s a work of art’*”. (SW, p. 132)

Пуп розглядається як центр людського тіла. Символ центру, самого значущого, священного місця. З пуповиною асоціюється шлях із небуття в буття [ЭС 2006, с. 185]. У цьому оповіданні новий пуп знаменує друге народження і натякає на майбутнє перетворення, чарівну трансформацію героїні. Пуп, званий «витвором мистецтва» (метафора *a work of art*), неначе запускає процес перетворення самої героїні на витвір мистецтва (статую) – процес її скам’яніння.

Башляр вказує на зв’язок між образами каменю (скам’яніння) і рани, пов’язує цей процес із загальним бажанням віддалення від земного. Так, він наводить приклади з текстів Гюїсманса: «У мріях Гюїсманса рана являє собою мінерал, який став плоттю» [Башляр 2000, с. 213]. Камінь – містичне вмістилище життєвої сили. Сили, накопичені в мінералі, виходять від чисто божественної енергії, або від перетворених елементів померлих предків. Почуття власної провини – «камінь на душі» [ЭС 2006, с. 53].

Перехідним, «сірим», пов’язаним з мотивами паріння виявляється післяопераційний стан героїні.

Переживши операцію, Інес, чиї біль, самотність, втрата сенсу життя нагадують про себе з ще більшою силою, не бажає повертатися в реальний світ, волюючи «сіру», несвідому, сонну реальність забуття, що втілюється в тексті в образах диму (*smoke*) та хмари (*cloud*).

Оманою героїня просить дати їй сильне знеболююче, щоб випробувати зникнення в м'якому димі, яке практично приносило задоволення, на що вказує іменник *pleasure*: “*the vanishing in soft smoke, which was almost pleasure*” (SW, p. 131), героїня повільно рухається в хмарі: “*She drifted into <...> cloud*” (SW, p. 133). Дим символізує душу, яка покидає тіло. Хмара пов'язана з символікою туману – проміжного простору між світом форм і безформності [Cirlot 1990, p. 300].

Ланцюжок «сірих» образів продовжує мотив пилу, таким же нескінченним, як і час. Перебуваючи в квартирі, Інес виявила себе заклопотаною часом і пилом; лінгвальним сигналом є зевгма *preoccupied with time and dust*: “*Inside the flat, she found herself preoccupied with time and dust*” (SW, p. 133); вона ходила по квартирі в пилу, що завивався як кокон; лінгвальним сигналом є метафоричний епітет *spinning*: “*walked about in the spinning dust*” (SW, p. 134).

Їй здавалося, ніби пил ставав густішим, покриваючи собою все; лінгвальними сигналами є гіпербола *everything* та дієслово *to thicken*: “*She had a sense that the dust was thickening on everything*” (SW, p. 134). Літаючий в повітрі пил (*dust*) – це також попіл матері; лінгвальними сигналами є метафори *mother was now to her flying dust in air* (літаючий пил у повітрі) та *motes of bone meal* (пилинки кісткового борошна): “*Her mother was now to her flying dust in air, motes of bone*

meal settling on the foam-flowers in the beck where she had scattered her". (SW, p. 163)

Таким чином, мотив пилу пов'язаний з мотивом попелу і образом матері. Пил – це неначе невидима присутність матері і минулого, яке Інес не в змозі повернути і не в змозі відпустити. Трагізм самотнього існування героїні підкреслюється тим, що час для Інес стає нескінченністю, позбавленою радості, надії, сенсу, неначе забарвлений в сірий; лінгвальними сигналами є повтор *time, and more time: "There was no need to hurry. She had time, and more time"* (SW, p. 133). Героїня «пливе» і «тоне» в «величезній печері простору і часу»; лінгвальним сигналом є метафора *the huge cavern of space and time in which she floated and sank* (SW, p. 134).

Зовнішній портрет героїні практично відсутній до її чарівної трансформації. Перший колір, який виступає як зовнішній атрибут героїні, – це сірий колір халата *her dressing-gown – grey flannel* (SW, p. 135). Сірий колір – це віддалення від життя, безжиттєвість, безвихідь, безнадійна нерухомість [Кандинский 1992, с. 73], завмирання на пограниччі реальностей. У прийнятій у католиків символіці бурий або сірий колір означав смиренність [ЭС 2006, с. 367].

Перед прийомом ванни, що традиційно символізує очищення і друге народження, героїня знімає з себе сірий халат, точно здійснюючи спробу звільнитися від зачарованості сірою реальністю, оскільки вода – символ жіночого начала, чистоти, здоров'я [ЭС 2006, с. 48].

Ванна процедура, хронотоп ванної кімнати – важливий (почасти граничний) мотив у прозі Байетт, прямо пов'язаний зі стихією води. В оповіданні «Кам'яна жінка» вода з'єднує смерть і відродження через образ матері (вода струмка, в якому

розпорошений її сірий попіл) і тіло Інес, що занурюється в воду ванній, звільненої від сірого кольору, яка переживає друге народження.

Сірий колір (*grey*) виступає характеристикою «неба опівдні, хмарного (густого) і сірого, як граніт»; лінгвальним сигналом є порівняння *thick and grey as granite (the midday sky was **thick and grey as granite**)*, з'являється у зв'язку з образом «темної неділі»; лінгвальним сигналом є метафоричний епітет *dark (dark Sunday)* (SW, р. 143), виходом Інес з дому, знаменує перехідність – завершення одного етапу і початок іншого.

Грім і блискавка – символи Божого гніву, Божої кари [ЭС 2006, с. 51]. Образи грому і блискавки наділяють сірий колір якістю блиску»; лінгвальними сигналами є епітети *sullen* (похмурий), *odd* (дивний) *queasy* (вибагливий) і метафора *flash of lightning made human stomachs queasy*: “***sullen thunder rumbled and the odd flash of lightning made human stomachs queasy***” (SW, р. 143).

Героїня відчуває особливий зв'язок зі стихією, вона ніби є частиною стихії. В описі прагнення героїні вийти з дому виникає опозиція «Інес – людське»; лінгвальними сигналами є вставні конструкції *when I am completely solid, in the weather*; паралельні конструкції *I should stand, I should find*, повтор *in the weather*; метафора *the weather before she became immobile*:

“***I need to find a place where I should stand, when I am completely solid, I should find a place outside, in the weather***” (ASW, р. 145); “***Ines was overcome with a need to be out in the weather***”; “***she must find a place to stand in the weather before she became immobile***”. (SW, р. 148)

Бажання бути ближче до природи вказує на особливий зв'язок з небесним (надреальним).

Порівняння неба з нерухомістю як би з'єднує земне і небесне, верх і низ.

Досвід знаходження зовні тільки підкреслює відчуження від людського. Це відбивається і в бажанні Інес триматися подалі від людей *She strode along, aimlessly at first, trying to get away from people*, і в появі надзвичайно гострого нюху *She noticed that her sense of smell had changed, and was sharper* (SW, p. 144).

Сам мотив запаху пов'язаний зі стихією повітря: «Які якості повітря зазвичай є найбільшою мірою субстанціальними для матеріальної уяви? Запахи. Для певних типів матеріальної уяви повітря – насамперед – основа для запахів. Запах у повітрі як би йде в нескінченність» [Башляр 1999, с. 185].

З запахом пов'язані мотиви гниття, протиставлені образу героїні, що намагається подолати процес старіння. Коли вона підійшла до залишків вуличного ринку, її оточив неприємний запах органічного розкладання: тануча м'якоть фруктів, гниюча капуста, старе горіле масло на жирних газетах і роздавлені риб'ячі кістки:

“She came to the remains of a street market, and was assailed by the stink of organic decay, deliquescent fruit-mush, rotting cabbage, old burned oil on greasy newspapers and mashed fish bones”. (SW, p. 144)

Іменники *remains* (залишки), *stink* (сморід), *decay*, *rotting* (гниття), прикметники *deliquescent* (розпливчастий), *greasy* (брудний, жирний, заяложений) передають вкрай неприємні одористичні асоціації.

У якомусь сенсі значення кольору поза домом героїні змінюється на протилежне. Якщо сірий колір стає пов'язаним з небесним, божественним, надлюдським, іншим світом, вищою реальністю, то строкатий – зі світом людей: *“She could smell <...> the*

rainbow-coloured minerals in puddles of petrol". (SW, p. 144)

Сірий колір – це також повітря кладовища – перехідного хронотопу між світом живих і мертвих (*the grey air*). Пора року – зима – підсилює відчуття відсутності життя, «сірого дня», що підкреслюється персоніфікацією *rain and snow spitting*: ***"It was a grey day, at the end of winter with specks between rain and snow spitting in the fitful wind"***. (SW, p. 148-149)

З початком весни героїня Інес починає розрізняти в сірому кольорі кладовища його живих мешканців: сорок і ворон, жирних білок з сірими хвостами (*their grey tails*). У блідих сонячних променях (*the pale sunlight*) на глянцевому пір'ї (*burnished feathers*) жирних голубів з'являються відтінки кротиного сірого (*mole-grey*), голуб'ячого сірого (*dove-grey*) і сірого кольору шкіри тюленів (*sealskin-grey*):

"Every day fat pigeons gathered on the roof of Thorsteinn's shelter, catching the pale sunlight on their burnished feathers, mole-grey, dove-grey, sealskin-grey". (SW, p. 161)

Останній відтінок «шкіри тюленів», безсумнівно, пов'язаний з Торстайном та Ісландією, а два перших згадувалися раніше у зв'язку з матір'ю Інес як її улюблені відтінки (*shades* – відтінки, тіні, напівтемрява) кротиного (*mole*) і голуб'ячого (*dove*): ***"[Her mother] had liked to live amongst shades of mole and dove"***. (SW, p. 130)

У цьому контексті образи крота і голуба надають характеристиці матері додаткові символічні значення. Кріт – хтонічна тварина, що займає пограничне положення між звірами і «гадами», близька по ряду властивостей до ласки і миші. Хтонічна символіка крота проявляється в мотивах сліпоти і неприйняття

сонячного світла, в прикметах, віщуючих смерть, у символічному співвіднесенні кротовини купки виритої землі) з могилою та ін. [Гура 1995, с. 682].

Голуб поділяє спільну символіку всіх крилатих істот, пов'язану з духовністю і силою сублімації [Cirlot 1990, с. 85]. Після виникнення християнства голуб став символом Святого духа. Вірили, що душа людини після смерті відлітає у вигляді голуба. [ЭС 2006, с. 118].

Символи крота і голуба об'єднують земне і небесне (стихії землі і повітря). У поєднанні з мотивами яскравості і сили (*Her mother – a strong, bright woman*), а також вказівкою на інтелектуальність матері (*two intelligent woman*) (SW, p. 130), підкресленою символом книги як її атрибуту (*her bloodless fingers resting on an open book*) (SW, p. 129), ці символи можуть свідчити про особливу духовну силу і мудрість в даному контексті.

Близький сірому кольору блідо-блакитний (*pale-blue*) є характеристикою наступного за «сірими» дня в поєднанні з «хмарами кольору олова»; відтінок блакитного ніби вносить у розповідь ноти надії: “*It was a pale-blue wintry day, with pewter storm-clouds gathering*” (SW, p. 156). Блакитний колір об'єднує образи блідо-блакитних очей матері Інес і блакитних очей Торстайна.

Відтінки блакитного – від кольору волошки (*cornflower*) до кольору незабудки (*forget-me-not*) – у поєднанні з дієсловом *to fade* (вицвітати, вигоряти, бліднути, тьмяніти) характеризують очі матері *Her eyes had faded from cornflower to forget-me-not* (SW, p. 129). Колір срібла (*silver*) і слонової кістки (*ivory*) в поєднанні з дієсловом *to shine* (світитися, блищати, сяяти, виблискувати) характеризують волосся матері *Her mother's hair had shone silver and ivory* (SW, p. 129).

Волосся – символ і вмістилище сили [ЭС 2006, с. 182]. Срібло і слонова кістка, як благородні матеріали, надають образу матері риси величності.

Таким чином, з образом матері прямо і побічно пов'язана колірна символіка, жвава гамма відтінків сірого (чорного і білого), блакитного (синього і білого), червоного, сріблястого, білого і жовтого кольорів в поєднанні з символами тваринного світу (кріт), світу птахів (голуб), світу рослин – квітки (волошка, незабудка), символами дорогоцінних металів і матеріалів (срібло, слонова кістка).

Ніжна палітра, яка відображає зворушливість почуттів доньки до матері, з'являється в образах речей, що належали останній: це кремовий (*creamy*), колір лаванди (*lavender*), перлів (*pearl*) і темно-червоний колір граната (*garnet*), дорогоцінного каменю. Ці речі виявляються зайвими в похмурій палітрі, що панує у просторі Інес після смерті матері: “<...> *creamy silks and floating lawns, velvet and muslin, lavender crêpe de Chine, beads of pearl and garnet*”. (SW, p. 130)

Дієслово *to fade* утворює бінарну пару з дієсловом *to shine*, вказує на перехідність, колірну метаморфозу старіння у портреті матері: “*Her eyes had faded from cornflower to forget-me-not*”, а також характеризують зміну кольору волосся матері *Her mother's hair had shone silver and ivory* (SW, p. 129). Срібло і слонова кістка, як благородні матеріали, надають образу матері риси величності.

Повна втрата кольору й життя, супроводжується характеристикою *bloodless*, що підкреслює відсутність червоного як кольору життя. Сам образ мертвої матері будується на протиставленнях, що підкреслюють трагізм події, виражають перехідність: кінець життя, смерть (*dead*) – початок дня, ранок (*morning*); відкрита

книга (*open book*) – закриті очі (*eyelids down*); смерть (*dead*) – сон (*as though she dozed*); тонкі витончені / прекрасні губи (*fine lips*) – спотворені в гримасі (*grimace*). Одного ранку героїня Інес знайшла свою матір мертвою:

“Ines found her dead one morning, her bloodless fingers resting on an open book, her parchment eyelids down, as though she dozed, a wry grimace on her fine lips, as though she had tasted something not quite nice”. (SW, p. 129)

Внутрішній зір постійно повертає героїню до сцени смерті матері, в якій переважає білий. На це вказують повтор прикметника *white* – тричі в одному реченні у поєднанні з характеристиками «безбарвний» (*colourless*) і «неживий» (*lifeless*) в парцеляції *Colourless skin on lifeless fingers: “White face on white pillow amongst white hair. Colourless skin on lifeless fingers”.* (SW, p. 130)

Якщо образ матері за життя пов’язаний з різними кольорами *mole, dove, silver, ivory, corn-flower, forget-me-not, creamy, lavender, pearl, garnet*, то мертво тіло матері пов’язане з *white* і *colourless*. Білий колір закінчує ланцюжок кольорів, що беруть участь при створенні образу матері, завершує цикл життя, є останньою крапкою, розчиняючи в собі всі інші фарби.

Білий колір представляється як би символом всесвіту, з якого всі фарби, як матеріальні властивості і субстанції, зникли [Кандинский 1992, с. 72]. Білий – це невідомість і відкритість. «Біле» було синонімом слова «світло». Мовою божественною білий – колір божественної мудрості [ЭС 2006, с. 359].

Говорячи про мотиви скам’яніння, смерті, відходу від земного, Башляр називає переважання

мотивів білого білизнаю, яка просто лютує і є матерією трупоподібною [Башляр 2000, с. 208].

Так, в оповіданні А.С. Байєтт “Ice” («Лід»), де білий колір стає одним із лейтмотивів, героїня буквально жадає білого, прагне до холодної білизні, що підкреслено метафорою *body came alive with the desire* та оксюмороном *the soft crystals* (м’які кристали): “**And her body came alive with the desire to lie out there, on that whiteness, face-to-face with it, fingertips and toes pushing into the soft crystals**” [ISG, p. 122-123]. Білий колір пов’язаний тут з ілюзією життя, небезпечним відходом від життя, втечею в стан психологічного заледеніння.

Білий колір є останнім кольорним відображенням матері Інєс і першим кольором, пов’язаним з образом самої героїні. Білий колір з’являється як характеристика тіла Інєс після операції (*her white front*) в поєднанні з образом нового пупа як незагоєної рани: “**The wound was vivid and ridged and ran the length of her white front, from under the ribs to the hidden underneath her**”. (SW, p. 132) Білий колір з’єднує образи матері та дочки, мертвого тіла й тіла живого, що відроджується і переживає друге народження.

Героїня виявляє три предмети у ванній кімнаті, що належали її матері: люфу, губку і пемзу: *private things of her mother’s – a loafer, a sponge, a pumice stone*. Grey виступає характеристикою «каменя пемзи» – *grey stone*, каменю «сірого кольору тіні» (*shadow-grey*) (SW, p. 135-136).

Два інших предмета також містять у своїх характеристиках відтінки сірого: люфа – «колір бісквіту / печива» (*biscuit-coloured* – світло-коричневий або жовтувато-сірий колір), а губка – «вицвілий хакі» (*bleached khaki*; від перського *khak* – пил, попіл (*dust, ashes*). Люфа, губка і пемза визначаються як безбарвні

кольори, безформні форми (*Colourless colours, shapeless shapes*) (SW, p. 136) і виявляються пов'язаними з символічними образами тіні, пилу/попелу.

Три сірих предмета, що уникли посмертної чистки (*For some reason these things had escaped the post-mortem clearance*), протиставляються ніжним квітам і ароматам, що викликаються в спогаді Інес, пов'язаними з образом матері і ритуалом прийняття ванни в минулому: поєднанням блакитного (*blue*) і рожевого (*rose*), ароматами троянди і чаклунського гриха: “*She had made fragrant steam from rosewater in a blue bottle, she had used baby-talc, scented with witch-hazel*”. (SW, p. 135)

Сірому каменю, позбавленому блиску, можна також протиставити образи дорогоцінних каменів гранатових і перлинних бус матері (*beads of pearl and garnet*) (SW, p. 130). Таким чином, утворюється опозиція сірого каменю гранату (насичено-червоному кольору) і перлам, блиску – його відсутності; підкреслюється паралель: відхід з життя – зникнення фарб і блиску.

Кожен з трьох предметів був колись пов'язаний з іншою формою існування: люфа – рослина, губка – тварина, пемза – лава. Героїня відчуває свою схожість з цими сірими предметами: “*she and they were weightless*” (SW, p. 135). Інес подібно до них, ніби сама є безбарвною і безформною, позбавленою життєвості, що продовжує існування в альтернативній формі.

Підкреслюється особливе неприйняття Інес губки, яка отримує визначення *clammy* (в'язка, вогка і холодна на дотик, клейка, липка) і м'ясиста (*fleshy* – від *flesh* – плоть), ніби нагадуючи собою про вмираюче тіло: “*She did not like the sponge's touch; it was clammyand fleshy*” (SW, p. 136).

Героїня наче бажає вийти за рамки природного процесу старіння, звичайного циклу життя-смерті, вибираючи шлях чарівного скам'яніння: останнє словосполучення першого абзацу *the old woman* (літня жінка) вступає в гру з назвою оповідання “*A Stone woman*” («Кам'яна жінка»).

Образ пемзи вводить в текст бінарну опозицію каменю (землі) – лави (вогню), сірого і червоного. В наступному описі пемзи з'єднується символіка сірого каменю, скла і вогню: “*a pale grey frothy volcanic glass <...>; flattened pumice fragments are known as fiamme*” (SW, p. 142). (блiде сіре пінисте вулканічне скло; сплюснуті фрагменти пемзи відомі як фьямме, італ. множ. числ. від *fiamma* – полум'я).

Fiamma – перша частина імені принцеси *Fiammarosa* (Фіаммароси) з оповідання “*Cold*” («Холод») попередньої збірки Байєтт [див. Sako Katsura]. Сам шматочок пемзи виявляється пов'язаним з початком чарівної трансформації Інес: “*the pumice chinked against her flesh. It was an odd little sound, like a knock on metal*” (С, p. 136). Торкаючись тіла героїні, він дозволяє їй помітити першу ознаку скам'яніння. Ванна процедура є переходом від сірого кольору до червоного як початок чарівної трансформації Інес.

Червоний колір в оповіданні “*A Stone woman*” («Кам'яна жінка») пов'язаний з мотивом порогу містерійного (М.М. Бахтін) переходом від профанного до священного [Lang 2001]. Червоний протиставляється сірому кольору, сутінкової реальності, смерті в житті, відроджується у новій формі, в органічному творі мистецтва, привносячи з собою багату палітру кольору: Торстайн – це анти-Пігмаліон сучасного міфу.

Замість створення скульптури прекрасної жінки і бажання її оживити, він знаходить живу жінку, за

подобою якої створює скульптуру, тоді як сама жінка перетворюється на елементарну форму. Вона втілює красу органічного світу, стає все більш реальною і твердою, тоді як Торстайн і предмети навколо – більш легкими. Вона представляє живу статую, органічний витвір мистецтва, який змінюється і росте [Gooderson 2005].

Червоний колір з'являється одночасно як блискучий червоний пил або матове скло (*glinting red dust, or ground glass*) (SW, p. 136), червоний пил (*the red dust*) (SW, p. 138), протиставляється сірому пилу і попелу. Лінгвальними сигналами такого протиставлення є метафоричний епітет *dull red* (сумно червоний), образне порівняння *like dried blood* (як засохла кров), іменник *a sheen* (лиск, сяйво): “*dull red, like dried blood, which does not have a sheen*” (SW, p. 137).

Червоний колір вводиться в текст за допомогою прямого називання, пов'язаний з символікою крові і вогню, вказує на загоєння рани (фізичної/душевної) і на відродження. Блискучий червоний, що випереджає чарівне скам'яніння, відсилає до образу гранатових бус матері Інес. Мотиви червоного і крові протиставляються образам «безкровного» (мертвого тіла матері) як неживого.

Червоний колір змінює безжиттєвість, «нерухомість» сірого, привносячи енергію руху і зміни, відродження в новій формі: тіло Інес змінюється, стаючи незграбним, блискучим і твердим; вона усвідомлює, що поволі перетворюється на камінь. Не в сірий твердий камінь, казковий архетип, не в міфічну нерухому статую, що окуває плоть і почуття чарами, але в мозаїку, що складається з прекрасних, барвистих, наповнених світлом шматочків смальти. Колір – блискучий червоний пил, від охри до яскраво-

червоного, від гранатового до кіноварі змінює безбарвність [Gooderson 2005].

Червоний як «колір плоті», «відкритій рани», «ножового порізу» позначається визначенням і невизначенням артиклями й повтором іменника *colour* (колір), що вказують на початок трансформації: “***It was the color – or a color – of raw flesh, like an open whip-wound or a knife-slash***”. (SW, p. 137-138) Цей колір символізує процес, зворотний зціленню фізичному, пов’язаний з раною душевною, яка не піддається загоєнню.

Червоні новоутворення на тілі героїні нагадують за формою мурашки, на що вказує порівняння *like ant-hills castings* або мініатюрні вулкани, на що вказує оксюморонний епітет *miniaturised* у словосполученні *miniaturised volcanoes*, порівнюються з морською зіркою (*a raised shape, like a starfish*), туманністю в небі (*like the whirling arms of a nebula in the heavens*) (SW, p. 137), ніби поєднують у собі всі сили природи, всі стихії: у кристалічному камені марять вогонь, вода, земля і навіть повітря [Башляр 2000, с. 281].

Червоний колір одночасно пов’язується із символікою вогню (образ вулкана) і символікою холоду (образи скла і каменю): “***it was cold to the touch, cold and hard as glass or stone***” (SW, p. 138). «Холодний» червоний – парадоксальний образ, ніби холодний вогонь.

З розвитком метаморфози з’являються нові відтінки червоного від охри до яскраво-червоного, від гранатового до кіноварі. Прислівник *many* (безліч, велика кількість) у словосполученні з прикметником у множині *reds*, паралельні конструкції *from ochre to scarlet, from garnet to cinnabar* вказують на максимальне

підсилення кольору: *“It was many reds, from ochre to scarlet, from garnet to cinnabar”*. (SW, p. 138)

Створюється контраст червоного – блискучого, червонуватих вен *ruddy veins*, кристалічних новоутворень і втомленої білої плоті *tired white flesh*: *“It had pushed out ruddy veins into the tired white flesh, threading sponge with crystal. It winked”* (SW, p. 138). Біла плоть, що порівнюється з губкою (*sponge*), повертає нас до образу губки матері у ванній кімнаті – «висохлому тілі, скелету живої істоти». Губка-плоть Інес протиставляється кристалічним новоутворенням (*threading sponge with crystal*) – процесу, що долає старіння, який виходить за межі звичайного циклу життя і смерті.

Твердість і довговічність каменю завжди вражали людину, пропонуючи антитезу біологічному, схильному до законів зміни, розкладання і смерті, так само як і антитезу пилу, піску і кам'яним уламкам як аспектам руйнування [Cirlot 1990, p. 314]. Голубі вени героїні перетворюються в темно-червоні, рубінові шпінелі: *“the blue veins on her inner thigh erupted into a line of rubious spinels”*. (SW, p. 139)

Кольористична зміна кольору крові Інес від *ruddy-gold* до *a duller red* і *amber* в епізоді, коли героїня випадково завдає собі рану кухонним ножом, супроводжується метаморфозами символами стихій води і вогню (*the spurt of hot blood; the thick liquid; long glassy strings; hissed and smoked; dripped*) і дотиками до хліба, столу, пластикової підлоги:

“She saw the spurt of hot blood from the wound <...>. She watched the thick liquid. It was ruddy-gold, running in long glassy strings, and where it touched the bread, the bread went up in smoke, and where it touched the table, it hissed and smoked, and dripped, a duller red

now, on to the plastic floor, which it singed with amber circles and puckering". (SW, p. 155-156)

Лінгвальними сигналами динаміки зміни кольору є персоніфікації *the bread went up in smoke, it touched the table*, метафоричний епітет *a duller*, вставні конструкції *running in long glassy strings, on to the plastic floor, a duller red now*, полісіндетон (повтор сполучника *and*).

Цей епізод нагадує казковий мотив уколу веретеном, що змушує заснути принцесу і все її царство (тобто скам'яніти). Поєднання символів води і вогню в образах гарячої крові (*hot blood*) і палаючої лави (*molten lava*) відбиває процес творення (горіння, застигання, скам'яніння): кров «застигає» у вигляді скляних ниток і бурштинових намист; язики полум'я (*the tiny fires*) лижуть палаючий хліб (*the burned bread*); застигаюча в камені лава викликає асоціацію з пічкою (*a furnace*), в якій печеться хліб, видувається скло і обпікаються глиняні фігури.

Але творіння нерозривно пов'язане з вмиранням:

"Her veins were full of molten lava. She put out the tiny fires and threw away the burned bread. She thought <...> I may erupt. <...> To become stone is a figure, however fantastic, for death. But to become molten lava and to contain a furnace?" (SW, p. 156)

Колірний перехід завершується чорним (*black*) в образі чорного шраму на руці Інес – застиглої лави: *"She told him about the spurt of lava from her hand and showed him the black scar"*. (SW, p. 158-159)

Кольори червоний (*fire* – вогненний) і чорний (*black*) присутні в образах вогняного і чорного опалу (*fire opal, black opal*) і протиставляються водянистому (безбарвному) світлу (*watery light*):

"<...> a necklace of veiled swellings above her collar-bone which broke slowly through the skin like eyes"

from closed lids, and became opal – fire opal, black opal, geyselite and hydrophane, full of watery light". (SW, p. 140)

Образне порівняння опалів з очима, що розкриваються (*like eyes from closed lids*) спричинює алюзію до закритих очей матері Інес (*eyelids down*). Чорний – це також ультрамафітні чорні породи (*ultramafic black rocks*) в поєднанні з примарним ісландським шпатом (*ghostly Iceland spar*): "***ultramafic black rocks and ghostly Iceland spar formed***". (SW, p. 142-143)

Темно-синій (*dark blue*) і чорний (*soft black*) кольори в поєднанні з золотим, сріблястим, павлиним блиском (*peacock and gold and silver*) присутні в описі лабрадориту, повного мерехтливих вогників, точно полярне сяйво. Лабрадорит і фантом кварц – найулюбленіші камені Інес:

"The two she loved most were labradorite and fantomqartz. Labradorite is dark blue, soft black, full of gleaming lights, peacock and gold and silver, like the aurora borealis embedded in hardness". (SW, p. 160)

Їх пара утворює опозицію: лабрадорит наділений світлом (*gleaming lights*), фантомкварц – тінню (*shadowy crystals*); лабрадорит – іскриться темрявою (непрозорістю), фантомкварц – прозорою глибиною (*transparent depths*): "***In fantomqartz, a shadowy crystal contains other shadowy crystals growing at angles in its transparent depths***". (SW, p. 160)

Сіро-голубий (*grey-blue*) в поєднанні з піщаним кольором (*sandy colour* – світлий жовтувато-коричневий або сірувато-жовтий) з'являються в образі кордиерита: "***cordierite, grey-blue crystals mixed with a sandy colour***" (SW, p. 165). З кристалічними новоутвореннями в волоссі Інес пов'язаний зеленувато-білий колір

(*greenish-white*), згадуваний раніше *a cluster of greenish-white crystals sprouting in her armpit* (SW, p. 138).

Зелений колір надає риси життєвості, натякає на перетворення, свого роду омолодження, тому що у зеленому є можливість життя, якого зовсім немає в сірому; це колір земного самозадоволення спокою; основна літня фарба, коли природа подолала весну – час бурі і натиску – і занурилася в самовдоволений спокій [Кандинский 1992, с. 67, 69, 70].

Зелений (суміш синього і жовтого), є містичним кольором, що здійснює зв'язок між природним і надприродним [СС 2006, с. 363]. Рожевий (*rosy*) і блакитний (*blue*) кольори є характеристиками кристалів бариту (*rosy barite crystals*) і флуорита – блакитного джона (*blue john*), як і образи троянди (*desert rose* – троянда пустелі) і кам'яних рудяних квітів (*ore flowers*):

“<...> *a bubble of rosy barite crystals, breaking through a vein of fluorspar, and opening into the form known as a desert rose, bunched with the ore flowers of blue john*” (SW, p. 142). Образ троянди, кольори рожевий і блакитний також відсилають до матері героїні (*rosewater in a blue bottle*).

Чарівна метаморфоза героїні Інес нагадує чудовий калейдоскоп, вносить у розповідь рухливу палітру: червоний; чорний, білий, синій, зелений (жовтий і синій), рожевий (червоний і білий), блакитний (синій і білий), сірий, жовтий, золотий, сріблястий. Колір і світло в зміні і русі символізують чаклунство самої природи і сміливу фантазію Митця. Інес одночасно стає частиною природи і витвором мистецтва.

Перетворення героїні в сяючий твір з різнокольорових клаптиків (*patchwork*) пов'язане зі зникненням людської форми, на що вказує дієслово *to*

vanish (зникнути, щезнути): “*gleaming patchwork, a human form vanishing*” (SW, p. 157), зустрічю зі смертю. Пережите/шлях Інес страшніше, ніж звичайна смерть, так як героїні доводиться спостерігати її (смерті) наближення в новій фантастичній формі (*to observe its approach in a new fantastic form*), тоді як матері Інес не потрібно було дивитися в обличчя смерті (*had not had to face death*) (SW, p. 141). Це спроба автора за допомогою уяви заглянути за межі реальності.

Метаморфоза Інес, пов’язана з мотивами дорогоцінного каменю, нагадує новозавітний опис Єрусалиму Небесного в «Одкровенні Іоанна Богослова»: <...> і місто велике мені показав, святий Єрусалим, що сховався із неба від Бога. Він має славу Божу. Світлість його подібна до каменя дорогоцінного, як каменя ясписа як кришталь [Откр. 21, с. 10-11 Библия онлайн].

Мур був збудований з ясписа, а місто було чисте золото, подібного до чистого скла. Підвалини муру міського прикрашені були всяким дорогоцінним камінням Перша підвалина яспис, друга сапфір, третя халкидон, четверта смарагд, п’ята сардонікс, шоста сердолік, сьоме хризоліт, восьма берил, дев’ята топаз, десята хрисопрас, одинадцята гіацинт, дванадцята аметист. А дванадцять брам – дванадцять перлин, і кожна брама була з однієї перлини <...>» [Откр. 21, с. 18-21 Библия онлайн].

За даними словника Х.Е. Керлота, «звичайно описи небесного Єрусалиму представляли місто, в якому переважає царство мінералів, на відміну від втраченого Раю, зображуваного як сад, наповнений рослинністю. Відзначаючи цей факт, Генон поставив питання про те, що “якщо називати рослинність проявом розмноження насіння в сфері життєвої

асиміляції, то мінерали слід вважати певною фіксацією, а фактично кристалізацією, в завершенні циклічного процесу проростання» [Cirlot 1990, p. 162].

Фраза «Плоть від плоті моєї, плоть від плоті її» (*Flesh of my flesh, flesh of her flesh*) [SW, p. 130] безпосередньо відсилає до біблійного тексту: «І навів Господь Бог на людину міцний сон; і, коли вона заснула, узяв одне з ребер її, і закрив те місце плоттю. І створив Господь Бог з ребра, взятого у людини, жінку, і привів її до людини. І сказала людина: ось, це кістка від кісток моїх і плоть від плоті моєї; вона буде зватися жінкою, бо взята від чоловіка» [Быт 2, с. 21-23 Библия онлайн].

Сон Адама протиставляється сну-смерті матері Інес, а створювана з ребра Адама Єва – образу Інес-дочки. У старозавітному писанні далі йдуть слова: «Тому покине чоловік свого батька й матір і пристане до своєї жінки; і будуть одна плоть» [Быт 2, с. 24 Библия онлайн]. В креативному дискурсі А.С. Байєтт однією з центральних тем стає неможливість «залишити» мати, а інтелектуальний союз матері і дочки створює опозицію біблійному союзу чоловіка і жінки, Адама і Єви.

Мотив неможливості розлучитися з минулим пов'язаний і з іншою старозавітною героїнею – дружиною Лота, яка озирнулася назад і перетворилася на соляний стовп. При цьому барвисті метаморфози героїні Байєтт вказують на альтернативну інтерпретацію біблійного мотиву.

Ім'я героїні *Ines* (Інес) – варіант імені *Agnes* (Агнеса) – пов'язане пов'язано з образами святих: ранньохристиянської мучениці Агнеси (*Saint Agnes* або *Saint Ines*), а також Агнеси Чеської (Празькій, Богемської – *Anežka Česká*). У першому листі Клари

Ассизької Агнесі Чеській присутній мотив дорогоцінних каменів, якими Христос прикрашає тіло святої: 10. І ось Ви вже в Його міцних обіймах, і Він прикрасив Ваши груди дорогоцінним камінням, а Ваші вуха – перлинами,/11. і повністю оточив Вас блискучими коштовностями, і увінчав Вас золотим вінцем з вирізаним на ньому знаком святості [Edith A. Van den Goorbergh, Zweerman 2000, p. 38-39].

Імена мають особливе значення у креативному дискурсі А.С. Байетт. Процес чудесного «скам'яніння» Інес супроводжується процесом «називання» різнокольорових мінералів, «народження» нових для героїні слів (згадаємо, що вона за професією етимолог), аналогічним процесу народження нового барвистого світу.

Образи, пов'язані з подорожжю Інес і Торстайна в Ісландію, теж відрізняються колористичним розмаїттям. Поєднання зеленого і білого (*green and white*) в характеристиці води Атлантичного океану нагадує колір кристалів у сірому (сивому) волоссі Інес – білого алебастру (*alabaster*) і світло-зеленого перідота (*peridot*).

Сіре волосся схоже на яйця якоїсь міфічної кам'яної воші, на це вказує порівняння *like the eggs of some mythic stony louse*: “***There were droplets of alabaster and peridot clustering in her grey hair like the eggs of some mythic stony louse***”. (SW, p. 145)

Зелено-білий колір хвиль асоціюється з запахом солоного моря (персоніфікація *the ship nosed its way*), з'єднуючи повітря, воду і камінь: “***In the swell of the Atlantic the ship nosed its way between great green and white walls of travelling water, in a fine salt spray***”. (SW, p. 163)

Відображають метаморфозу Інес і всі стихії: небо під час подорожі по воді отримує найрізноманітніші характеристики в кольорах опала (*opal*) і гарматної бронзи (*gun-metal*), в зеленому кольорі трави (*grass green*) і малиновому (*crimson*), в блакитному кольорі мідій (*mussel-blue*) і бархатисто-чорному в поєднанні з мотивом зоряного блиску (сйява) (*velvet black, scattered with wild star shine*): “***The sky changed and changed, opal and gun-metal, grass green and crimson, mussel-blue and velvet black, scattered with wild star shine***”. (SW, p. 163)

Образ чорного неба, усипаного зірками, нагадує камінь лабрадорит (*soft black, full of gleaming lights*). Використання парних колірних характеристик, додає особливий поетичний ритм розповіді.

Кольористичні модифікації у цьому прикладі характеризують літнє небо в Ісландії (*the endless shifts in the color of the sky*) по асоціації з рибами і камінням, створюючи багату палітру сіро-сріблястих відтінків, блакитно-зеленого (*turquoise*), блакитного / синього (*sapphire*), жовтувато-зеленого (*peridot*), червоного: “***trout-dappled, mackerel-shot, turquoise, sapphire, peridot, hot transparent red***”. (SW, p. 174)

У назві *Iceland* з’єднуються стихії води і землі, підкреслюючи близькість льоду і каменю: лід (*Ice*) + земля (*land*). Поєднання блискучого білого (*white and shining*), зеленого (*green*) і блакитного (*blue*) характеризує відповідно льодовик, болота і небо: “***glacial tongues pouring down into the plains, white and shining above the green marshes and under the blue sky***”. (SW, p. 166)

Холодного білому льоду протиставляється палаючий червоний колір (*red-hot*) вулканічної магми: “<...> ***volcanic eruptions which pour red-hot magma from***

mountain ridges, or spout up, boiling, from under the thick-ribbed ice". (SW, p. 166)

Чорний (*black*) і золотий (*gold*) кольори виступають характеристиками Ісландії в очах Інес – це парадоксальні образи чорного піску (*black sand*) і золотого бруду (*gold mud*) в поєднанні з образами білого льоду і кам'яного мулу (*stone silt*): "***His country appeared to her old, when she first saw it, a primal chaos of ice, stone silt, black sand, gold mud***". (SW, p. 166)

Чорний колір виступає також характеристикою долини Мірдалссандур: "***They travelled on, over the great black plain of Myrdalssandur***" (SW, p. 167). Золотий (*gold*) присутній у вставній легенді про жінку-троля з ісландського фольклору, розказаної Торстайном (*a kettle of molten gold*) (SW, p. 167), і в назві рослини золотава ангеліка, дягель лісовий (*a profusion of golden angelica*) (SW, p. 172-173).

Коричневий у поєднанні з водою і пилом з'являється в описі річок, які стрімко неслися по ущелинах і долинах, несучи з собою алювіальний пил: "***Brown thick rivers rushed down crevices and into valleys, carrying alluvial dust***". (SW, p. 166)

Сірий колір характеризує «м'які сірі килими» Цетрарії ісландської, або «ісландського моху»: "***They walked out into soft grey carpets of Cetraria islandica, the lichen that is known as 'Iceland moss'***" (SW, p. 173), нагадуючи про сірий колір волосся Інес і сірих каменях кладовища (саме там Торстайн згадує мохи та лишайники Ісландії).

Сірий колір у поєднанні з мотивами каменю, чарівних чар, віддалення від людей, від життя відіграє важливу роль в розказаної Торстайном легенді про бідняка, украденому жінкою-тролем, який порівнюється з лишайниками: "***The next year <...> he was grey like the***

lichens”, “*The next year he was greyer and stood stock-still staring*”. (SW, p. 179)

Якщо на початку оповідання Інес відчуває себе нереальною, ілюзорною, нематеріальною (*insubstantial*), в кінці оповідання такою ж якістю наділяється для неї Торстайн, що продовжує своє земне існування, ставав «нематеріальним», «розмитим», «водяною парою»: “*He was becoming insubstantial*”, “*blurred*”, “*water vapour*”. (SW, p. 176)

Тепер з образом Торстайна пов’язані мотиви пара (варіант туману, диму, хмари) і пилу. Блакитні очі героя в кінці оповідання сприймаються Інес як темно-сірі (вугільні) плями (затуманені, нерізкі, нечіткі, неясні), повні пилинок: “*they were charcoal blurs, full of dust-motes*”. (SW, p. 179)

Мотиви вугілля і пилу, пов’язані зі смертю і відсилають до початку оповідання – попелу матері, – виражають відносність смерті і життя: існування Торстайна припиняється тільки для Інес, існування якої, в свою чергу, закінчується для Торстайна.

Перед остаточним злиттям Інес з природою над нею кружляє метелик кам’яного кольору (*stone-coloured*), яка не відрізняється від її грудей, всіяних цяточками: “*Creatures ran over her – insects first, a stone-colored butterfly, indistinguishable from her speckled breast*”. (SW, p. 181)

Метелик кам’яного кольору – парадоксальний образ, що з’єднує якості легкості та важкості, стихії повітря і землі, – символізує саму Інес в новій формі (її перетворення на танцюючу кам’яну істоту) і викликає алузію до образу метелика на початку оповідання. Метелик є символом людської душі, у психоаналізі вважається символом відродження [Ciriot 1990, p. 35].

Кам'яний метелик – це одночасно відродження і оголення душі, пов'язане зі смертю фізичною, смертю відносною – реальною тільки в людському розумінні, з людської точки зору, яка є нестійкою, нестабільною, отже не цілком надійною: *from a human perspective, a precarious perspective, here, in this land* (SW, p. 178).

Багатозначність кольорової палітри письменниці А.С. Байетт проявляється в непрямому позначенні кольору (*stone-coloured*), яке може асоціюватися у свідомості читача і з сірим, і з безліччю його відтінків, і з вкрапленнями різноколірних мінералів. Показово, що серед істот, що обліпили тіло Інес, згадуються прекрасні червоні хробаки кольору сирого м'яса: “*fine red worms, the color of raw meat*”. (SW, p. 181)

Взаємодія цих протилежних кольорів – сірого (безнадійна нерухомість) і червоного (кипіння і горіння) – складають основу кольористичного спектра креативного дискурсу. При цьому автору важливо не тільки символічне значення і психофізичний вплив цих фарб, але і все багатство відтінків їх перехідності і асоціативний зв'язок з предметами і явищами матеріального і духовного світів.

У складному переплетенні прямих і непрямих позначень колориту розкривається глибина взаємин людей один з одним і з космосом. Так, нескінченному сутінку на початку оповідання протиставлені «яскраві ночі» Ісландії (*the nights are bright*) (SW, p. 155), яка постає як *mundus inversus* «перевернутий світ», де ночі виявляються світлими. Утворюється дзеркальна опозиція «Англія – Ісландія», в якій здійснюється спроба не розділити, а пов'язати антиномії життя і смерті, як пов'язані між собою органічна і неорганічна природа.

Таким чином, в оповіданні “*A Stone Woman*” («Кам’яна жінка») основну палітру утворюють кольори сірий (чорний і білий) і червоний. Вони не просто протиставляються один одному, символічно утворюючи дві крайні «точки зору», два полюси реальності, але виявляються взаємодоповнюючими, що утворюють символічний перехід в інший світ.

З появою кольору стверджується існування предмету в надреальності, але це існування залежить від позиції того, хто дивиться. Людське бачення може сприймати дещо сірим (безбарвним, прозорим, ледь видимим), але це ж щось, ледь видиме людині, може існувати в іншому кольорі і іншій формі – на іншому, «надлюдському», рівні.

Так, сірий колір в земному світі може мати «червоне» існування в світі надреальному. У більш загальному вигляді колірне протиставлення в оповіданні утворюють сірий (нерухомий, «завмерлий» колір), з одного боку, і різноманіття фарб (що не виключають сірий) – з іншого. Різноманіття фарб у русі і зміні, що символізує природу, мистецтво і їх союз як вихід в трансцендентну реальність.

Таким чином, дослідивши кольористичну символіку, її парадоксальність, зв’язки мотивів кольору з міфопоетичними образами в креативному дискурсі А.С. Байєтт, можна констатувати, що особливу увагу в ньому приділяється центральним мотивами сірого (безнадійна нерухомість) і червоного (кипіння і горіння) – двох протилежних кольорів.

Для автора важливо не тільки символічне значення і психофізичний вплив цих фарб, але все багатство відтінків їх перехідності і асоціативний зв’язок з предметами і явищами матеріального і духовного світів. Кольори відіграють важливу роль у

розкритті образів головних героїв і філософської проблематики оповідання.

Аристотель стверджував, що художнику потрібна не побутова точність, а переконливість. Переконливий опис того, чого ніколи не було, з художнього боку цінніше непереконливого опису того, що було насправді.