

8. Фрейд З. Толкование сновидений / З Фрейд. – К. : “Здоров’я”, 1991. – 384 с.
9. Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов / Э. Фромм // Фромм Э. Душа человека. – М. : Республика, 1992. – С. 179-299.
10. Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” Василя Стуса / Ю. Шевельов// Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3 т. [текст] / В. Яременко, Є. Федотенко – К. : Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 366-395.
11. Юнг К. Душа и миф : шесть архетипов / К. Юнг. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.

Summary. The article focuses on the mythopoetical aspect of oneirical component of the Vasyl Stus' poetry. Oneiropoetics of the Vasyl Stus' creation represents intensive mythological concentration. The dreams chronotop corresponds with mythological absolut time and space. In the mythotext of dreams all images turn into mythologems of the author's myth. The dream has been described as one of the most important element of Vasyl Stus' poetry mythopoetics.

Key words: *oneiro-space, dream, dreams chronotop, mythological time and space.*

УДК 821.133.1-1.09

І.М. Салтанова

РІЧ І ПРИРОДА В ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ Е.ЗОЛЯ

Досліджуючи поетику романів Е.Золя, автор статті робить спробу прояснити специфіку взаємодії образів (предмет, природа) і доводить їхню різноманітність, автономність і значну роль у створенні цілісного образу людини.

Ключові слова: *образ, опис, роман, структура, аналіз, прийом.*

Питання структури та співвідношення образів у романах Золя майже не привертало спеціальної уваги науковців. В існуючих роботах (Д.Наливайка, Л.Андреєва, Е.Кучборської, Б.Реїзова та ін.) зустрічаються лише окремі вислови про те, що в художньому освоєнні дійсності Золя “зробив дуже багато, можливо, більше, ніж будь-хто із видатних його колег” [5, 5]. За словами Л.Андреєва, ознакою сучасного роману письменник вважав появу звичайних, рядових персонажів, що не піднесені над середовищем, як герої Бальзака, а “прикуті до цього середовища як наслідок до причини” [1, 98]. До цього можна додати сумнів самого Золя, чи зумів він “твердою рукою зібрати колосся в сніп, чи зміг охопити весь предмет, правдиво передати атмосферу, зобразити людей і явища” [3, 21].

Отже, дозволимо собі продовжити дослідження поетики Золя, звернувшись перш за все до предметного світу у романі “Кар’єра Ругонів” (інтродукції серії). Як бачимо, речі допомагають виявитися думкам, звичкам персонажа, свідчать про його зовнішність, соціальну належність. Вони матеріалізують мислення людини, конкретизують місце і простір, у якому вона знаходиться. Художній манері автора притаманні докладні описи (іноді вони стають самоціллю) населених пунктів, вулиць, площ, брам, залізниць, кварталів: “Проспект Совер, що переходить у вузьку Римську вулицю, йде від заходу на схід, від головної брами до Римської брами, розрізуючи місто навпіл, і відокремлює дворянський квартал від двох інших, а ті, в свою чергу, розділяє вулиця Банн, найкраща в Плассані; найкраща в Плассані вулиця Банн починається від проспекту Совер і піднімається на північ, ліворуч від неї темними брилами розкидані особняки старого кварталу, а праворуч тягнуться світло-жовті будинки нового міста...” [3, 51].

У найменших подробицях постають перед нами описи житла персонажів роману (деякі деталі неодноразово повторюються). Так, коли сім’я Ругонів, що завжди відзначалася особливою скупістю, переїхала на нове місце, “їхня квартира була на третьому поверсі і складалася з трьох великих кімнат: ідальні, вітальні та спальні. На другому поверсі жив сам власник будинку, що торгував парасольками та ціпками, а на першому поверсі містилася його крамниця. Будинок, вузький і невисокий, мав тільки три поверхи...” [3, 78]. Іншим побут героїв у цей період життя уявити просто неможливо. Шлях до збагачення в них ще попереду, коли, “залишившись нарешті сам, Ругон усівся в крісло мера. Він зітхнув і витер з лоба піт. Як важко здобувати багатство та пошану! Але він уже близький до мети. Він відчув, як пружинить під ним м’яке крісло, і машинально гладив рукою стіл червоного дерева, рівний і гладенький, наче шкіра гарної жінки” [3, 215].

“Хатина Аделаїди не мала сіней, – пише Золя. – З вулиці потрапляли прямо у велику кімнату з кам’яною долівкою, що правила одночасно за кухню й за ідальню; там стояло лише кілька

плетених стільців, стіл, точніше, дошка, покладена на козли, і стара скриня, яку Аделаїда перетворила на канапу, накривши її шматком шерстяної тканини... Невеличкий коридор з'єднував вітальню з маленьким подвір'ям позаду хати, де був колодязь..." [3, 138]. Відсутність меблів і всього необхідного у цьому випадку вказує на непрактичність жінки, яка не знала ціни речам, не розуміла, що в домі потрібен лад, тобто, була несповна розуму.

Існування Сільвера було зосереджене у глухому закутку кімнати бабусі. Він "вигадав цілу систему полиць, аж до стелі, на яких зберігав свої улюблені, розрізнені томи книжок, куплені на мідяки в лахмітника. Вночі Сільвер чіпляв лампу на кілочку в головах над ліжком і читав..." [3, 138]. Побут знову "працює" на свого хазяїна, підтверджує прагнення юнака до знань, дає можливість зрозуміти, як формувалась його свідомість: "Уночі в своїй комірчині Сільвер читав і перечитував томик Руссо, який він знайшов у сусіда-лахмітника в купі іржавих замків. Його полонила мрія всіх знедолених, мрія про загальне щастя; слова "свобода, рівність, братерство" лунали для нього як благовіст, зачувши який віруючі падають навколішки" [3, 139].

Цілям індивідуалізації персонажа певною мірою підпорядковані і деталі його одягу: "Коли колона республіканців порівнялася з Сільвером і М'еттою, раптом різке біле світло напрочуд виразно окреслило найдрібніші риси обличчя і деталі одягу" [3, 43]. Останні з'являються мимохідь як доповнення до фізіологічного портрету людини. Тільки після дрібно виписаної зовнішності Сільвера ми дізнаємось, що "цього вечора на ньому були вельветові штани та куртка зеленуватого відтінку. М'який фетровий капелюх, трохи зсунутий на потилицю, кидав на чоло смугу тіні" [3, 31]. Щодо П'єра Ругона, то, "щонеділі, голячись перед маленьким дешевим дзеркальцем, почепленим біля вікна, він тишив себе думкою, що у фракці та в білій краватці виглядав би на прийомі в супрефекта куди значнішим за багатьох пlassenських чиновників" [3, 80]. До того ж у більшості своїй деталі одягу статичні за своєю ознакою.

Поряд з цим зображення речей у письменника може бути глибоко динамічним. Так, М'етта, що прийшла на побачення, "куталася в широкий коричневий плащ з відлогою, який ховав усю її постать і спадав аж до землі; видно було тільки голову та руки. Прості жінки Провансу – селянки та робітниці – ще й досі носять такі широкі плащі; їх називають там шубами, і мода на них перейшла з давніх-давен" [3, 33], – пояснює автор, намагаючись бути "життєподібним". Цей плащ супроводжує дівчину на шляху кохання та жахливих випробувань: "Вони підвелися й увійшли в тінь за дошками. М'етта розгорнула свій плащ на яскраво-червоній підбивці, простебнованій дрібними ромбиками, накинула теплу широку полу на плечі Сільверові, прикривши його цілком, і міцно пригорнула до себе" [3, 35]. Згодом, коли герої зустрілися з повстанцями, "швидко скинувши плащ, дівчина вивернула його і напнула на плечі червоною підбивкою назовні" [3, 49]. Незадовго до трагедії поруч з Сільвером стояла М'етта, "все ще закутана в червоний плащ" [3, с.201]. "Дівчиною в червоному" запам'ятали її всі, хто бачив.

Крім пасивного відображення особистості власника, речі грають активну сюжетну роль – щасливу чи драматичну – у долі людини, змінюють хід подій, впливають на відношення до героя інших людей, стають для нього пам'яттю, викликають радість, надію, передчуття, жах. Так, славнозвісна хвіртка колись з'єднала садибу Фуків та невеликий двір Маккара: "Протягом однієї години все передмістя вже встигло оглянути її. Коханці, мабуть, трудилися цілу ніч, аби пробити отвір та приладнати хвіртку. Тепер вони могли вільно ходити одне до одного. То був новий виклик... Ця хвіртка, це безсоромне визнання незаконних любовічів викликали більше обурення, ніж двоє позашлюбних дітей..." [3, 57]. Через багато років, помітивши в старому чорному мурові білий просвіт одчиненої хвіртки, Аделаїда "відчула, як щось ударило її просто в серце. Білий просвіт здався їй безоднею світла, що брутально вдирається в її минуле... Це раптове видиво було для неї як жорстока кара; воно нещадно розбило її старечий сон, роз'ятрило пекучий біль спогадів... Стара підступила ближче, наче її притягувало якимись чарами, і зупинилася на порозі. Те, що вона побачила, викликало в неї прикрий подив... Здавалося, порив вітру зніс усе, що вона берегла в своїй пам'яті... Аделаїда дивилася на це сумне, байдуже поле, і їй здавалося, що серце її вмирає вдруге" [3, 181]. Зрештою вона зрозуміла: "Хвіртка знову стала спільницею: стежкою, второваною коханням, знову йшло кохання – вічне відродження, що обіцяє радість сьогодні і сльози в прийдешньому. Тітка Діда бачила самі сльози, і нараз її опанувало передчуття – перед нею постали М'етта і Сільвер, закривавлені, вражені в саме серце" [3, 182]. Поступово образ хвіртки набуває певної самостійності, але при цьому він не перестає відтворювати переживання персонажа.

Символічним виступає у романі образ прапора республіканців, що становить єдине ціле з людиною: "М'етта взяла прапор, притулила держак до грудей і отак стояла, випроставшись, під цим криваво-червоним знаменом, що майоріло над нею... В цю мить вона здавалася уособленням незайманої Свободи". Сільвер "був глибоко зворушений, його захопило загальне піднесення. М'етта здавалася йому такою чарівною, такою величною, такою святою! І, піднімаючись по схилу, він увесь час дивився на неї, осяйну, в промінні слави. Вона стала для нього образом другої його коханої – образом обожнюваної Республіки" [3, 49]. Прапор (як і плащ) разом з дівчиною на

протязі всього повстання (тільки коли вона слабшає, Сільвер передає його одному з республіканців). “Серед сірих блуз і курток, в синюватих відблисках зброї, плащ М’етти, яка тримала обіруч прапор, вирізнявся великою багряною плямою, наче свіжа кривава рана” [3, 203]. І, нарешті, коли з-за краю еспланади з’явилися голови солдатів, і Сільвер інстинктивно обернувся до дівчини, вона “стояла поряд, випроставшись, і обличчя її рожевіло в складках червоного прапора... що меншим ставав загін, то вище М’етта підносила прапора; вона тримала його перед собою, ніби величезну свічку, міцно стискаючи руками. Прапор був увесь посічений кулями... Раптом якась тінь промайнула в нього по обличчю, немовби величезний птах зачепив його крилом. Він підвів очі й побачив, що прапор падає з М’еттиних рук. Дівчина притиснула руки до грудей і, одкинувши голову, з лицем, спотвореним від страждання, повільно повернулася на місці. Вона навіть не скрикнула, вона впала навзнік на червоне полотнище прапора” [3, 204-205]. Востаннє він побачив її здала. “Вона лежала, незаймано прекрасна, на червоному прапорі...” [3, 208]. Багатозначний образ прапора до того ж забарвлений у романі неабиякими емоціями.

Доречно згадати й про дзеркало П’єра Ругона, яке неодноразово з’являється у тексті. Під час вирішальної боротьби з республіканцями “Ругонова рушниця, яку один з повстанців силкувався вирвати в нього з рук, раптом сама випалила, і лункий постріл наповнив кабінет димом; куля розбила на друзки чудове дзеркало, почеплене над каміном, дзеркало, що його мали за найкраще в місті. Цей випадковий постріл приголомшив усіх і поклав кінець баталії” [3, 213-214]. Пізніше, обговорюючи ранкові події зі своїми однодумцями, Ругон “захотів розповісти про те, що сталося у дворі, як захопили поліцейський пост, приборігаючи наостанці надзвичайний епізод з дзеркалом” [3, 222-223]. Реакція пласанців була цілком очікуваною. Ругон закінчив своє оповідання героїчною фразою, що назавжди залишилась в пам’яті пласанців: “Лунає постріл, я чую, як куля дзижчить над вухом і – торох! – розбиває дзеркало пана мера! “Всі були вражені. Таке чудове дзеркало! Неймовірно! Нещастя, що трапилося з дзеркалом, трохи відвернуло увагу цих добродив від подвигу Ругона. Дзеркало ставало якоюсь живою істотою, про нього розмовляли чверть години з вигуками жалю і палким співчуттям, наче його поранено в серце. Це й була розв’язка, підготовлена П’єром, апофеоз цієї чудової одиссеї” [3, 224]. У авторській оповіді, безсумнівно, переважає гостро сатирична тональність. Образ дзеркала підсилює ті домінуючі риси характеру персонажів, які вже виявили себе у попередніх подіях. Впевнено і жорстоко роблять Ругони свій перший крок на шляху до кар’єри.

У вирішенні загальних художніх завдань Золя не міг не звертатися і до образу природи, яка оточує людину. Пейзаж надає його оповіді конкретності, неповторності, життєвості, коли означає місце дії. “Кар’єра Ругонів” починається з опису колишнього кладовища св. Мітра, яке стало місцем прогулянок для пласанців. Воно “щовесни очищалося, вкриваючись темною, рясною рослинністю... Після травневих дощів та червневої спеки зело розросталося так буйно, що з дороги було видно над муром верхівки кущів, а всередині немовби розливалось глибоке темно-зелене море, поцятковане великими, напрочуд яскравими квітами. Відчувалося, що внизу в п’їтмі, під плетивом стебел у вологому чорноземі, шумують, піднімаючись, соки” [4, т. 1, 25]. Колись ця буйна життєва сила трав та дерев швидко перемогла смерть, але місто почало думати, як використати “суспільне добро, що отак дармувало. Знесли мури понад вулицю та завулком, попололи траву, повикорчовували груші. Потім перенесли кладовище... Минуло багато років, але колишнє кладовище св. Мітра все ще наганяло на людей жах. Пустир край битого шляху, відкритий усім і кожному, так і не був заселений, і скоро там знов буяли дикі трави” [4, т. 1, 26]. З роками до занедбаної місцини почали звикати: люди відпочивали скраю на траві, переходили через пустир, обжили його. Земля стала сіра і тверда. Так виникла площа св. Міхра. “Все це було давно. Вже понад тридцять років площа св. Міхра має своєрідніший вигляд. Місто... не використало пустиря і здало його за мізерну плату каретникам з передмістя, які влаштували там склад дерева... По цілому полю, з краю в край, тягнуться купи балок, розкиданих по землі; це улюблене місце хлопчаків... В околицях Пласана немає місця зворушливішого, більше насиченого теплом, самотою і коханням... Зелена алея так і лежить незаймана, забута... А коли настає ніч, площа св. Міхра безлюдніє й нагадує величезну чорну яму...” [4, т. 1, 27-28]. Саме цей динамічний образ-пейзаж супроводжує закоханих героїв роману; тут вони зустрічаються, тут чекає на Сільвера смерть: “Він упізнав пахощі трав, тіні від дошок, отвори в мурі... Падали жовті сутінки, немовби вкриваючи шаром болота руїни святилища його кохання... Тут протягом двох років минало його життя. Повільне наближення смерті тут, на стежині, де так довго блукало його серце, ховало для нього невимовну втіху. Він не поспішав, він насолоджувався останнім прощанням з усім, що любив: з травами, з дошками, з камінням старого муру, з усіма речами, що їх М’етта робила для нього живими...” [4, т. 1, 289].

У романі “Завоювання Пласана” абат Фожа стояв біля вікна домовласника Муре і “дивився на садок, що розкинувся унизу... Це був один із старовинних провінційних садків, оточених алеями з переплетеним угорі гіллям і поділених рядами самшиту на чотири рівних квадрати.

Посередині був невеликий басейн без води. Тільки один квадрат призначався для квітів. У трьох інших, обсаджених по кутках фруктовими деревами, росли чудова капуста і салат різних сортів. Алеї, посипані жовтим піском, були дбайливо підметені” [4, т. 11, 32]. Можна цілком зрозуміти персонажа, який сприймає цей сад як справжній, “маленький рай”, який до того ж забезпечує овочами сім’ю Муре на цілий рік.

Пейзаж у Золя створює “атмосферу” подій, уточнює час: “Стояла суха морозна погода. Повний місяць світив ясно, як звичайно світить тільки взимку. Тієї ночі все було безмовне, все залякле від холоду, і площа вже не так зловісно чорніла, як у непогожі ночі. Залита потоками місячного світла, вона застигла у тихому смутку” [т.1,28]. Тоді Сільвер і розповів М’етті, що остаточно вирішив приєднатися до повстанців: “В пустельному закутку на зеленій просіці стало сумно й тихо, тільки місяць невтомно пересував по траві тінь від дощок” [4, т. 1, 32].

Чотирнадцятирічна Дезіре сиділа з матір’ю в кінці невеликої тераси і робила собі ляльку, а “тепле вересневе сонце, що вже хилилося на захід, обливало їх своїм м’яким промінням, а перед ними поволі засинав садок, повитий сірою сутінню. Жоден звук не долинав у цей відлюдний куточок міста” [4, т. II, 6]. А ось сім’я Муре сідає до столу, лише абат Фожа, “про якого всі забули, й далі нерухомо сидів на терасі, обличчям до сонця, яке спускалось все нижче. Він не повертав голови і, здавалось, нічого не чув. Коли сонце сховалось за обрієм, він зняв капелюх, – мабуть, йому було душно. Марта, що сиділа проти вікна, бачила його велику непокриту голову... Останній червоний промінь осяяв його міцний череп, тонзура на якому здавалася шрамом від удару палицею, потім промінь згас, і священник, оповитий півтемрявою, став чорним силуетом на сірому тлі сутінків” [4,т.II,16]. І знову ми не просто бачимо конкретне явище природи. Перед нами – виразні штрихи до портрету людини – новоявленого Тартюфа, який діє, спираючись на закон спадковості. Розумний і вольовий, він поступово прибирає до рук плассанських дворян і буржуа, скоряє своїй волі, пускаючи в хід випробувані методи – підступність і святенництво.

Природа стає немов би відображенням почуттів персонажа: кохання, сумніву, радощів. Але все це стосується лише улюблених героїв Золя (у Ругонів на столі – “штучні троянди”). Пейзаж супроводжує закоханих на протязі всього твору – це два роки щастя Сільвера і М’етті. Цілі години проводили вони на березі Вйорна, сховавшись під вербами. “Вони знали всі вигини берега, знали, по яких каменях потрібно ступати, щоб перейти вбхід Вйорну, влітку вузеньку, як нитка; знали порослі травною лощинки, де вони сиділи, забувши у мріях про своє кохання... Угору і вниз за течією, між видолинками, де темрява здавалася ще густішою, можна було розгледіти темні обриси прибережних дерев... Долина здавалася зачарованим, казковим царством, де тіні й світло жили дивовижним, примарним життям” [4, т. I, 41]. Саме так сприймали природу герої роману на світланку свого кохання: “Перейшовши на острівець, вони лягали долілиць на піщаній косі так, що очі їхні були врівні з водою і дивились в далечінь, де в сяйві місячної ночі сріблястою лускою виблискувала річка... Якщо берег був низький, вони сідали на краю, наче на дармовій лаві, звисивши ноги в річку. Вони балакали цілими годинами, ляскаючи ногами по воді, здіймаючи цілу бурю, каламутячи спокійну гладінь, і студена вода охолоджувала їхнє збудження” [4, т. I, 191].

Картина природи може змінити настрої персонажа, викликати в нього жах, спогади, неспокій, передчуття біди. Муре “не пізнавав свого садка, який здавався йому просторішим, але порожнім і сірим, схожим на кладовище. Зник самшит, не було грядок салату, фруктові дерева ніби перейшли на інші місця... Особливо краяло йому серце зникнення самшитів: загибель цих високих кущів примушувала його страждати, наче смерть близької людини... Оранжерея вся була завалена сухим самшитовим галуззям, воно лежало купами між обрубками фруктових дерев, розкиданих, наче відтяти руки і ноги... Щось белькочучи, відчуваючи, що кров стугонить йому в скронях, він зійшов на терасу й почав походжати під дверима й зачиненими вікнами. Гнів зростав у ньому й надавав його тілу звірячої гнучкості; він зіщулювався й ступав зовсім нечутно, шукаючи якоїсь щілини” [4, т. II, 267]. Садок Муре – ще один динамічний образ-символ, за допомогою якого автор не тільки підкреслює драматизм долі однієї родини, а й художньо відтворює цілком закономірні процеси у житті міста – завоювання Пласана, тобто усєї Франції бонапартистами. Перед зустріччю повстанців з солдатами “ніч була неспокійна. Над повстанцями повів лиховісний вітер. На ранок обличчя у всіх були похмурі; люди обмінювалися сумними поглядами; запала довга, гнітюча мовчанка... Ніч була гарна й похмура. Поповзли чутки про зраду...” [4, т. I, 201-202]. А під час стрілянини Сільверові “здалося, ніби вихор промчав над його головою; листя, зрізане кулями, дощем, посипалося з берестів” [4, т. I, 204]. Так чітко передає пейзаж зміни у настрої персонажа.

Найчастіше саме на злитті явищ природи з внутрішнім світом людини, а не на контрасті з ним, будує свої образи письменник: “Крижаний протяг збудив Муре від каталептичного заціпеніння, що охопило його під час нападу. Притулившись до стіни, він якийсь час сидів нерухомо, з розплющеними очима, притискаючись потилицею до холодного каменю... Ноги йому ломило від вогкості, тож він підвівся і озирнувся довкола... Він пішов дорогою. Йому здавалось цілком природним, що він у полі, на просторі...” [4, т. II. 264-266]. Більше того, природа і людина

утворюють у романах Золя одне ціле: “М’етта поринала глибше, опускалась у воду аж по самі вуста, щоб течія оповила плечі, охопила її всю, від підборіддя до ніг, вкриваючи швидкими цілунками. Дівчину опанувала млість, вона нерухомо лежала на поверхні річки, і струмочки пробігали по тілу під костюмом, роздимаючи тканину; вона ніжилася на водяній гладіні, наче кошени на килимі, переходила з мерехтливої води, де купався місяць, в чорну воду, затемнену деревами, і її проймав легкий дроз, немовби вона тільки що вийшла з сонячної долини і відчувала, як свіжість віття холодить їй потилицю” [4, т. I, 193].

Романіст постійно і органічно переплітає пейзаж з описом подій, розповіддю про взаємовідносини персонажів. У письменника – виразно здорове сприйняття природи. Він може надовго зупинятися перед картинами природи: “М’етта почала відходити вбік, щоб роздягтися, вона стала вже ховатись. У воді вона не пустувала, не хотіла, щоб Сільвер торкався її. Вона непомітно підпливала до нього з ледь чутним шумом, наче пташка, що пролітає крізь зарості, або крутилася коло нього, відчуваючи якийсь незрозумілий острах. Він теж відсувався, коли випадково торкався її. Коли вони виходили з води, їх починав морити сон, у голові паморочилося, їх опановувала якась знемога... На щастя, М’етта якось увечері заявила, що не купатиметься більше, бо від холодної води вся кров приливає до голови...” [4, т. I, 193]. Сільвер “ставився до неї як до хлопця; ось чому далекі походи, гасання навипередки, розшуки пташиних гнізд на верховіттях дерев, борюкання – всі ці бурхливі забави довго захищали їхню любов, зберігали їхню чистоту” [4, т. I, 194]. А ось “про серйозне” розмовляли вони найчастіше на луках Сент-Клер. “Навкруги, скільки сягало око, стелився зеленувато-чорний трав’яний килим, без жодного дерева; на високому небесному куполі мерехтіли зірки. Закоханих ніби заколисувало це море зелені... Іноді вони втомлювалися від довгих прогулянок на свіжому повітрі. Вони завжди поверталися на пустир св. Мітра, у вузьку алею, де бувало так душно літніми вечорами від прямих пахоців прим’ятої трави, від гарячих бентежних випарів. Але іноді в алеї ставало затишніше, вітер освіжав повітря, закохані довго залишалися там, не відчуваючи запаморочення...” [4, т. I, 195-196].

Зустрічаються у Золя і окремі деталі пейзажу: “Коли він розплющив очі, сонячне проміння світило у віконце” [4, т. I, 253]. “Сутеніло, по небу, ще зранку вкритому хмарами, пробігати якісь дивні жовтуваті відблиски” [4, т. I, 275]. “Абат Фожа сів. Він, видно, був дуже втомлений. Втішаючись мирним затишком тераси, він повільно водив очима по парку, по деревах сусідніх садиб” [4, т. II, 16]. “Вона мусила торкнутися сина за плече, щоб збудити його із задуми. Надворі посвітлішало” [4, т. II, 17]. Але й цього буває достатньо, щоб дати поштовх фантазії, почуттям, бажанням, спогадам: “Закохані розуміли тепер, чий подих вони відчувають на обличчі, чий шепіт учувається в темряві, що за трепет пробігає по алеї: то мерці дихають на них своєю минулою пристрасною, мерці розповідають їм про свою шлюбну ніч, мерці перевертаються в домовині, пройняті жаданням кохати, знову спізнати жагу... А коли закохані йшли звідти, старе кладовище починало плакати. Трави, що в жаркі ночі обвивалися круг їх ніг, намагаючись їх зв’язати, немов тонкі пальці, висохлі в могилі, тяглися з землі, щоб затримати, кинути їх одне одному в обійми. Гострий, терпкий дух зламанних стеблин п’янів, як млосний аромат, як могутні соки життя, що зароджуються в глибині гробів і задурманюють коханців, заблудлих на цих відлюдних стежках. Мерці, давні мерці вимагали шлюбу М’етти і Сільвера...” [4, т. I, 196]. Зрозуміло, що не дивлячись на деяку повторюваність деталей, пейзаж постає у цьому випадку в новому, досить незвичному ракурсі.

Навіть невелике дослідження образного світу романів Золя доводить, що річ і природа являють собою невід’ємну, органічну частку цілого, виконуючи різноманітні функції при створенні образу людини і одночасно не втрачаючи своєї автономності.

Список використаних джерел

1. Андреев Л.Г. Жанр “романа-реки” во французской литературе / Л.Г. Андреев // Андреев Л.Г. Зарубежная литература XX века. – М., 2000. – С. 97-126.
2. Барбюс А. Эмиль Золя / А. Барбюс. – М.; Л.: Сов. писатель, 1873. – 298 с.
3. Владимиров М.М. Романый цикл Э.Золя “Ругон-Маккары” / М.М. Владимиров. – Саратов: СГУ, 1984. – 293 с.
4. Золя Е. Твори: У 2-х т. / Емиль Золя. – К.: Дніпро, 1988.
5. Кучборская Е.П. Реализм Э. Золя / Е.П. Кучборская. – М.: МГУ, 1973. – 428 с.
6. Наливайко Д.С. Вірність життєвій правді / Д.С. Наливайко // Золя Е. Твори: У 2-х т. – Т. 1. – К., 1988. – С. 5-21.
7. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века / Б.Г. Реизов. – М.: Сов. писатель, 1977. – 342 с.
8. Толстой Л.Н. О литературе / Л.Н.Толстой. – М.: ГИХЛ, 1955. – 764 с.

Summary. Investigation the poetics of novels by E. Zola, the author of the article makes an attempt to clear up the specific of interrelation of the figures (object, nature) and demonstrates their variety, autonomy and important part in making of the whole-hearted person’s figure.

Key words: figure, element, description, novel, structure, analysis, method.