

7. Любимов А.О. Средства выражения побуждения в современном португальском языке: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.05 / А.О.Любимов. – АН СССР. Ин-т языкознания. – М., 1984. – 20 с.

8. Нікульшина Т.М. Інформаційна стратегія у спонукальному дискурсі (на матеріалі англійської мови): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Т.М.Нікульшина. – Київськ. держ. лінгв. ун-т. – К., 1998. – 16 с.

9. Полищук Е.В. Сопоставительный анализ вариативных рядов высказываний, выражающих значения требования и просьбы, в русском и английском языках: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.20 / Е.В.Полищук. – Моск. гос. ун-т. – М., 1988. – 24 с.

10. Ряполова Л.Г. Аргументация в спонукальном дискурсе: дис... канд. филол. наук: 10.02.4 / Л.Г.Ряполова. – К., 1993. – 192 с.

11. Шевченко Н.А. Семантика и прагматика побудительного микродиалога в современном английском языке: дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.А.Шевченко. – К., 1984. – 210 с.

УДК: 81'42:811.133.1'42

МЕТАФОРА І СИМВОЛ У РОМАНІ Ж.ГРАКА «УЗБЕРЕЖЖЯ СИРТА»

О.М. Пархоменко

Національний технічний університет України

«Київський політехнічний інститут»

У статті аналізуються метафоричні образи та символи у романі Жульєна Грака «Узбережжя Сирта», встановлюється їх зв'язок з ідейно-смісловими домінантами роману. Символи у створеному автором семантичному універсумі розташовуються між двома полюсами напруги: з одного боку, атмосфера стагнації, з іншого – очікування змін. Протистояння головних персонажів відображається у символіці пейзажу: мінливого моря та непорушності земної тверді. Символіка кольорів побудована на протиставленні домінуючого в романі сірого, який асоціюється з буденністю і занепадом, і світла, яке створює настрій сподівань і мрій.

Ключові слова: метафора, символ, метафоричні образи мертвого міста, пейзаж, символика кольорів

Стаття присвячена аналізу художнього дискурсу роману Ж. Грака «Узбережжя Сирта». **Мета** дослідження полягає у встановленні функцій ключових символів і метафор у їх зв'язку з ідейно-художнім змістом твору. **Основні завдання** статті: з'ясувати роль і місце символів мертвого міста, пейзажу та кольорів у романі «Узбережжя Сирта», виділити і систематизувати метафоричні образи, які асоціюються з ключовими символами твору, виявити особливості функціонування метафоричних образів у межах заданої автором символіки.

Вибір теми дослідження зумовлений особливою роллю, яку відіграють символи в поетичному дискурсі роману, та практичною недослідженістю функціонування символів за межами символістської поезії, зокрема у французькій прозі двадцятого сторіччя. Проблема символів у творчості Ж. Грака ускладнена взаємодією двох видів поетичного дискурсу – символізму

та сюрреалізму, елементи яких присутні у романі. Поетика романів Ж. Грака, що сформувалась на перетині різноманітних впливів як у часі так і в культурному просторі “чорного” романтизму, зокрема, творчості Барбе д’Оревілі, Ернста Юнгера, Андре Бретона та сюрреалізму, є однією з найбільш синкретичних у літературі двадцятого сторіччя. Його творча спадщина не вкладається в прийняті в літературній критиці напрямки. У французьких літературних антологіях творчість Жульєна Грака аналізується поряд з такими письменниками як Борис В’ян, Ремон Кено, Жорж Перек у розділі “*fantaisistes, libertaires et indépendants*” [12, с. 531].

Жульєну Граку присвячена достатньо велика література, яка охоплює різні аспекти його творчості, в тому числі великі монографічні дослідження Р. Амоссі, І.Бріделя, Г. Кожеза, С. Гросман, М. Мюра [3; 4; 6; 8; 11]. У статтях Е. Сіксу, Ж.Ернста, Р. Льоранс, та ін. розробляються окремі аспекти використання образів у художньому дискурсі Ж.Грака (образи ночі, води, лісу і т. ін.) [5; 7; 10]. Однак метафоричні образи Грака у їх безпосередньому зв’язку з ідейно-художнім змістом роману «Узбережжя Сирта», їх функціонування у створеному автором семантичному просторі твору, основу якого складають архетипові за своєю природою символи моря, землі, світла і т. ін. досі залишаються недостатньо висвітленими. Між тим, їх дослідження актуальне для сучасного мовознавства у зв’язку з його інтересом до проблеми співвідношення метафори і символу.

Проблему символу в сучасній теорії художнього дискурсу поставив Ц.Тодоров, який розрізняв два типи відношень пов’язаних із значенням: сигніфікацію (‘означування’), тобто відношення між двома сторонами знака, і символізацію, яку він визначає як постійну асоціацію двох сутностей, що мають однакову природу і можуть існувати незалежно одна від одної, як наприклад, відношення між двома означуваними *flamme* і *amour*. На цій підставі він протиставляє звичайні знаки, де відношення між частинами є необхідним, але невмотивованим, і символи, в яких воно є вмотивованим, але довільним [13].

Близькість символу і метафори відзначається А.Ф.Лосевим, оскільки ідея речі й образ речі в них тісно пов’язані між собою. Він визначає символ як ідейно-образну структуру, яка містить у собі вказівки на ті чи інші відмінні від неї предмети, для яких вона є узагальненням і нерозгорнутим знаком. Метафора, на відміну від символу, не містить такої вказівки на щось зовнішнє, її предмет ніби повністю розчинений в образності [2, с. 153].

Визначаючи місце метафори серед семіотичних концептів, Н.Д.Арутюнова виділяє низку спільних рис і відмінностей між метафорою і символом [1]. В основі обох концептів лежить образ. Як і образ, метафора і символ виникають в процесі художнього відображення дійсності, їх значення неостаточне і є об’єктом інтерпретації. Через це вони не можуть бути знаряддям комунікації, здійснювати адресовані мовленнєві акти. Це відрізняє їх від звичайних знаків.

Для метафори, основою якої є категоріальний зсув, що має наслідком певну фіксацію значення, природною є предикатна позиція, де вона має

функцію характеристики, відкриває приховані ознаки предмета і поглиблює пізнання дійсності. У символі, на відміну від метафори, стабілізується форма, його легко розпізнати, він не вживається в позиції предиката, а виконує дійсничну функцію. У символі відношення між образом і змістом конвенціональне. Символи не означають чогось випадкового, а лише загальні ідеї. Вони мають тенденцію до канонізації і функціонують в суспільстві як імперативи.

На думку Н.Д. Арутюнової, образи можуть підноситись до рівня символів. Можливі два шляхи такої зміни статусу: використання образу для позначення загальних ідей і виділення автором у творі ключових метафоричних образів.

Взявши за основу викладені вище загальні положення, проаналізуємо роль і місце символів і метафоричних образів у романі Ж.Грака «Узбережжя Сирта». Творчість Жюльєна Грака викликала значний інтерес завдяки особливому підходу до роману: він створює літературу незвичайного, де нав'язливі думки його покоління перетворюються на еквіваленти символів, де сучасна історія переходить в міф. Оригінальність авторського дискурсу в романі полягає ще і в тому, що він сконцентрований довкола вираження темпоральності, яку автор трактує як безпосередню свідомість своїх протагоністів. Час в романі стає часом посвячення, часом чекання, часом спогадів і забуття. У книзі панує атмосфера сну, очікування і бажання. Рух історії в романі цілком природно поєднується з непередбачуваним плином сновидіння.

Слова *torpeur*, *orage*, *tressaillement* – це не лише кліматичні домінанти роману, а основні його метафоричні образи. В романі відчувається тривожна атмосфера очікування війни, але історія відокремлена від реальності конкретної епохи і приймає форму колективного міфу. Автор неодноразово наголошував на ахронічному аспекті свого роману і на символічному характері відображеної в ньому війни. Разом з тим він визнавав, що роман був написаний в “атмосфері епохи, з якої неможливо вирватись, епохи кінця цивілізації [9, с. 1330]. Найбільш точну і широку аналогію з нашим часом являє сам сюжет роману, в якому представлено приховану відвічну ворожнечу двох держав, їх політичних та ідеологічних стратегій. За Орсенною маячить привид передвоєнної Франції, паралізованої у своєму розвитку, заціпенілої в “дивній війні” і вже таємно готової, принаймні частково, співпрацювати з ворогом. Уявний світ роману еквівалентний нашому, але автор зумисне стер усі ознаки та фігури тогочасної реальності. Завдяки цьому твір стає романом “заснованим на правді сновидіння” [9, с. 1334].

Ключовими символами всього роману Ж.Грака "Узбережжя Сирта" є, безперечно, символи *мертвого міста*, *пейзажу та кольорів*, об'єднані текстовим концептом *очікування*. Держава Орсенна лише чекає на протязі всього цього невизначеного часу перемир'я зі своїм заморським ворогом, державою Фаргестаном. Уся книга побудована на привабливості події, яка неодмінно колись відбудеться і розірве те, що не так схоже на мир, як на

таємниче відтермінування подій, яке дивним чином затяглося. Письменник у своєму стилі відмовляється від точності, віддає перевагу неконкретному, постійно граючи з багатозначністю слів, різним їх трактуванням, використовуючи те, що він називає *le capital de rêverie de la langue*.

Символіка та метафоричні образи « мертвого міста» Символ занепаду, який лежить в основі всього роману, передається автором найрізноманітнішими способами, в тому числі через метафоричні значення мертвого міста, пейзажу, кольорів. Не можна не помітити певних змін, яких зазнає Орсенна на протязі роману. Ці зміни полягають головним чином в тому, що в цій атмосфері стагнації починає з'являтися щось, що протистоїть руйнації, і все в Орсенні поступово проймається цим відчуттям. Усі знаходяться в стані очікування певної події, яка здається неможливою в державі, де за триста років не відбулося ніяких змін.

Тут нам здається доречним розділити символи на ті, які уособлюють атмосферу стагнації, і символи, які уособлюють дух “очікування” змін і перетворень.

З першої сторінки роману Орсенна описується як застигла держава, занурена в сон, держава без майбутнього, яка проживає своє теперішнє в минулому. Символ мертвого міста є одним з найважливіших символів у цьому романі. Перш за все треба відмітити, що існування міста є свідченням наявності розвинутої культури. Місто є обличчям держави, і залежно від стану, в якому воно знаходиться, воно може бути свідченням її процвітання, піднесення або, навпаки, занепаду. Описи міст Орсенни відкривають нам картину декадансу і спустошення.

Найперша функція опису мертвих міст у романі “Узбережжя Сирта” – це поєднати в одному мотиві те, чим Орсенна була колись і те, чим вона є зараз, нагадати її колишню могутність – граніт і мармур Сагра, палаци Маремми – і показати з усією ясністю жахливість її теперішньої агонії – жорстокість смертельної бійки Сагра, непристойний передсмертний хрип в Мареммі - *gargouillement obscène du dernier rôle* [9, с.625]. Але до цих видінь занепаду і руйнації додаються образи, які передають скам'янілу чарівність, тривожне очікування моменту пробудження від сну.

Символ мертвого міста, яким Грак користується при описі різних міст Орсенни, свідчить про масштабність і, можливо, незворотність процесу занепаду, яким охоплена вся Сеньйорія Орсенна.

Фортеця Адміралтейства У романі фортеця Адміралтейства є першим символом, уособленням занепаду; автор використовує цей образ, щоб увести мотив, який буде потім повторений описами інших мертвих міст. Але тут цей мотив звучить ще не дуже голосно і здається, що мотив руйнації не має ще такої сильної негативної конотації, яку він отримує в описі мертвого міста Маремма : *Ainsi surgie des brumes fantomatiques...* [9, с. 567]. *...le brouillard grandissait les contours d'une espèce de forteresse ruineuse, elle apparaissait comme une puissante et lourde masse grise, aux murs lisses percés* [9, с.567]. *Une atmosphère de délaissement presque*

accablante se glissait dans ses couloirs vides où le salpêtre mettait de longues coulures [9, с. 568].

Фортеця знаходиться в стані глибокого сну. Вона огорнута химерними туманами, які створюють цю атмосферу запустіння. Все говорить про те, що Фортеця вже занадто довго знаходиться в цьому стані спокою і непорушності, що вона спить занадто довгим сном, але автор ще не наводить очевидних свідчень того, що цей сон буде тривати вічно.

Описуючи місто Сагра, Грак вживає метафору *une merveille baroque, une collision improbable et inquiétante de la nature et de l'art* [9, с. 612].

Цей вислів навіює дві думки. З одного боку, він засвідчує сполучення двох жанрів або, точніше, сутностей. З іншого, він вказує на насильство, що лежить в основі цієї гібридизації. Прикметник *improbable* тут позначає одночасно і те, що не можна передбачити, і, в застарілому значенні, те, що є неможливим. Щодо першої з цих думок, слід відмітити, що межі самого міста дуже неясні і нечіткі, і Альдо, один з головних героїв роману входить у нього так би мовити раптово, зненацька:

J'avais marché de longues heures, et rien encore sur ces plaines découvertes n'annonçait l'approche des ruines dont je cherchais à deviner de loin la silhouette brisée sur l'horizon plat [9, с. 611]. ... *les joncs firent place à des arbustes entremêlés, puis au couvert d'un épais fourré d'arbres, et je me trouvais tout à coup dans les rues mêmes de Sagra* [9, с.612].

Ця непередбачуваність і раптовість є, до речі, однією з найважливіших рис бароко, чим і пояснюється даний Граком місту Сагра епітет *merveille baroque*. Але не тільки цю рису бароко можемо тут помітити, але і такі риси бароко як рясність, невірноваженість, динамізм, які можна звести до спроби відобразити світ і зрозуміти життя. Усвідомлену нестабільність світу речей і живих істот бароко виражає фігурами мінливості, швидкоплинності, побіжності. Так, ця буйна рослинність, зелені джунглі виникають дуже несподівано серед мертвої пустелі, де тільки й є що сухий очерет, і тому здаються трохи химерними. Раптово, забуті руїни наповнюються життям, рухами і звуками: *le murmure surprenant d'un ruisseau, ...les eaux sous pression d'une source jaillissante* [9, с.612]. Живе бореться з нерухомістю каменів, які є найближчими синонімами холоду і безплідності: *Le goût d'Orsenna pour les matériaux massifs et nobles, pour les granits et les marbres*. Два останні описи Сагра - *un ralenti de déflagration, un instantané de tremblement de terre* – які з'являються як фінальні фази естетики бароко, де рух самозаперечується в своїй власній надмірності. Рослинність завоювала місто, підкорила його собі, оволоділа руїнами того, що колись було містом: *la ville morte était devenue une jungle pavée, un jardin suspendu de troncs sauvages, une gigantomachie déchaînée de l'arbre et de la pierre* [9, с.612]. Із цих уривків ми бачимо, що рослинність і залишки людської цивілізації утворили нероздільну суміш, певний “сплав”, але в цьому сплаві рослинність подавила культуру. І тут нам стає очевидним ще один, непомічений спочатку символ, а саме те, що буйна рослинність має в трактуванні Грака негативну конотацію – вона є антитезою культури. Оскільки

характерною рисою бароко є суміш жанрів, то тут стає зрозуміло, що саме Грак мав на увазі, коли назвав Сагра *merveille baroque*.

Ще один яскравий приклад мертвого міста, це опис міста Маремма, в якому автор описує колишню славу і велич і показує міру його теперішнього занепаду:

...Je me souvenais brusquement de ce surnom très complaisamment ironique de « Venise des Syrtes » qu'on donnait à Maremma... Une brève période de splendeur s'était ouverte pour elle à l'époque de la paix des Syrtes : alors ses marins et ses colons avaient essaimé sur toute la côte, drainant vers la mer les laines et les fruits des oasis éloignées, et ramenant sur leurs galères l'or et les pierreries brutes du Farghestan. Puis la guerre était venue, et la vie s'en était retirée... [9, с.624].

Цей уривок розповідає про славетні часи, які колись знало місто Маремма. Саме тісні стосунки з тими, кого воно зараз вважає своїми ворогами, давали йому можливість процвітати, бути багатим і красивим містом. Припинення ж стосунків привело Маремма до занепаду, стагнації, непорушності:

Maremma aujourd'hui était une ville morte, une main refermée, crispée sur ses souvenirs, une main ridée et lépreuse, bossuée par les croûtes et les pustules de ses entrepôts effondrés et de ses places mangées par le chiendent et l'ortie [9, с.624].

У цьому уривку Грак використав образи, що символізують смерть: конвульсивно стиснута рука зі страшними слідами прокази, струпи та гнійні язви на тілі міста, площі, поїдені “бур’янами”. В уривку, наведеному вище, де автор оповідає про мертве місто Сагра, описи, для означення культури підкореної здичавінням не є настільки різкими, не мають такої сильної відштовхуючої сили, як вони мають тут. Не випадково і те, що опис міста Сагра знаходиться на початку твору, а опис Маремма вже в середині роману. Звідси можна зробити висновок, що по мірі розвитку оповіді, культурний занепад набуває все більших і більших масштабів, песимістична позиція автора стає все більш і більш відчутною.

Символ мертвого міста є лейтмотивом, який Грак використовує впродовж всього роману. Але повторюючись, цей символ набуває нових відтінків. З кожною новою появою цього символу, змінюється настрій у самому романі, поглиблюються тенденції занепаду. Так, характер занепаду, який лише намічався в описі Фортеці Адміралтейства, стає набагато більш помітним при зображенні міста Сагра, а вже в описі міста Маремма деградація набуває найпотворніших рис.

Символіка та метафоричні образи пейзажу Слід зазначити, що в романі

Грака пейзаж грає визначальну роль, що обумовлено специфікою концепції роману, в якому відсутній фабульний сюжет. Це роман-передчуття, де панують думки, настрої, мрії і сни. Саме тому пейзаж в цьому творі має вирішальне значення, адже автор ставить його на місце подій фабульної інтриги. Пейзаж тут не є зовнішнім декором, фоном на якому відбуваються події, а сам є подією. Крім того, пейзаж виконує функцію

відтворення внутрішнього стану персонажів, бо кожен з них асоціюється з певним типом пейзажу.

Так, вічний романтичний мандрівник Альдо, замальовується на фоні пейзажів, які подаються в русі: то він рушає на відкриття мертвого міста Сагра, то вирушає в подорож з Ванессою до острова Веззано, то, нарешті, у своїй вирішальній подорожі пересікає Сирт і підпливає до берега ворожої країни Фаргестану. Отже, як бачимо, найхарактернішим пейзажем, що символізує образ Альдо – є море. Саме через море, як сподівається Альдо, може статися ця неможлива подія, яку так довго очікує не лише він, а й Ванесса, і Марино, і старий Карло, і, як виявилось потім, і весь народ у цілому. В далекому морі Альдо сподівається побачити колись “білий вітрильник” – символ змін:

Je rivais mes yeux à cette mer vide, où chaque vague, en glissant sans bruit comme une langue, semblait s'obstiner à creuser encore l'absence de toute trace, dans le geste toujours inachevé de l'effacement pur. J'attendais, sans me le dire, un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige. Je rêvais d'une voile naissant du vide de la mer. Je cherchais un nom à cette voile désirée. Peut-être l'avais-je déjà trouvé [9, с.581].

Для Альдо – порожнє море – є надією, певною обіцянкою, що колись щось з'явиться в його далечині і що колись справдяться його мрії. Тобто море для Альдо – є таємницею, але приємною таємницею. І Альдо любить море не саме по собі, а в тій невичерпній можливості змін і нового, які воно в себе несе: *Rien n'est trompeur comme une mer vide [4, с.734].* Здійснюючи свою останню подорож – до берегів Фаргестану – Альдо відчуває, що він сам опинився біля витоків тієї важливої події, про яку так давно мріяв:

Le sentiment suffocant d'une allégresse perdue depuis l'enfance s'emparait de moi...[9, с.733]; ... je me sentais flotter très haut, dans une extase calme. Il me semblait que soudain le pouvoir m'eût été donné de passer outre... [9, с.735].

Море сповнює Альдо радістю, стає сенсом його життя, бо він відчуває, що саме завдяки морю здійснюється та “неможлива” подія, яка повністю змінить долю всієї держави, і що він, Альдо, є провідником цієї події.

Що ж стосується Марино, (старого моряка, який провів в Адміралтействі більшу частину свого життя і навіть його ім'я свідчить про тісний зв'язок з морем) – то він є певним антиподом Альдо. Він не любить змін, не любить зрушень і всього того, що з цим пов'язано:

Je n'ai pas de goût aux choses lointaines et douteuses... Le fil était cassé : tant mieux qu'il fût cassé. Cela avait été avant moi, et cela pouvait durer après. C'était ainsi. Il y avait Orsenna, et puis l'Amirauté, et puis la mer. La mer vide...Et puis rien... [9, с.790].

Цей уривок містить в собі багато ознак, які свідчать про те, наскільки різними є ці два характери – Марино і Альдо. По-перше, фраза *Je n'ai pas de goût aux choses lointaines et douteuses* зображає Марино певного роду консерватором, для якого той порядок, який панує в Орсенна є ідеальним. Не він встановлював цей порядок – *Cela avait été avant moi* – і не має наміру і не

бачить жодних причин його змінювати: *cela pouvait durer après...* Альдо ж не задовольняється існуючим порядком, і, навіть навпаки, вважає, що він є надзвичайно небезпечним для країни, так як країні, де нічого не відбувається на протязі трьохста років, вочевидь загрожує занепад. Марино називає три речі, які мають для нього значення – Орсенна, Адміралтейство і море, але, як уточнив Марино – порожнє море – *la mer vide*. Це уточнення говорить про те, що те море, яке любить Марино дуже відрізняється від моря Альдо. Інакше кажучи, Марино любить море за те, що воно є для нього символом незмінності, спокою, непорушності і вічності. Альдо ж любить його за непередбачуваність, мінливість і за ту надію, яку воно йому дарує – побачити колись на його обрії біле вітрило : *un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige* [9, с.581].

На цьому прикладі можна побачити, як один й той самий вид пейзажу – в даному випадку море – може по-різному характеризувати героїв. Але море, це не єдиний пейзаж, яких міг би символізувати Марино. Можливо, що суша є навіть більш характерною для цього персонажу:

Ainsi voyait-on désormais le capitaine Marino, plus souvent que sur la passerelle du "Redoutable", botté et éperonné partir de bon matin pour de longues tournées à cheval à travers les steppes... ", *"le marin cédait de plus en plus la place au régisseur d'une paisible entreprise de défrichement* [9, с.571].

Так, ці уривки показують, що Марино прийняв ту ж долю, що спіткала всю Сеньйорію, яка, поступово входячи в стан зціпеніння, відмовилася від повнокровного, повного пригод життя, заради глухого поклику землі *rassurante et limitée*. Отже, земля, як символ незмінності, надійності і обмеженості, є антиподом моря – символу мінливості і руху. Тут ще раз ми можемо пересвідчитися в тому, що Марино – якого символізує земля – є справжнім антиподом Альдо, чийм символом є море. Разом з тим не можна не звернути увагу на однаковий характер, який мають для Марино море і земля. У сприйнятті Марино і море і земля мають спільну рису – незмінність, що відображає глибинну консервативну суть характеру героя.

Марино тісно пов'язаний з землею і всім, що вона репрезентує: спокоєм, тишею, сонною важкістю і повільністю рухів. Ось які епітети підбирає Грак для окреслення його образу: *silhouette massive, main forte, lente et bienveillante; la grosse voix forte et rassurante* [9, с.567], *pas pesant de veilleur de nuit* [9, с.578], *visage lourd et fermé* [9, с.578], *la main lente et appliquée de laboureur* [9, с.588], *la démarche lente et gauche; un pas lourd* [9, с.578]... Сам образ Марино нагадує занурену в сон Орсенну, він є її справжнім уособленням: *sa même pulsation calme* [9, с.574]. Він звик до життя без рухів, і тому найменша зміна викликає в нього протест, сприймається ним майже фатально. Він із самого початку зрозумів, що Альдо може стати загрозою цьому віковичному сну, і не випадковим було зауваження Марино про те, що він не любить поетів (маючи на увазі Альдо), і що уява є тут, в Орсенні, зайвою: *l'imagination est de trop dans les Syrtes* [9, с.591]. Згадаймо, з якою неохотою і, навіть страхом, сприйняв Марино ідею про відбудову фортеці: *dans la voix de Marino avait pointé soudain*

une note aiguë... d'une panique intime [9, с.657], бо відбудова Фортеці позначала вихід її зі стану сну, “повернення її до активного життя”. Згідно Марино, ніхто не має права порушувати установлений віками порядок, і ніхто не в змозі його порушити : *Il n`y aura pas d'orage. Il n`en arrivera pas. Il n`arrivera rien...* [9, с.593].

Отже, якщо Альдо в цьому романі є провісником змін, то Марино – охоронцем незмінності – *un barrage d'obstination douce et tenace à l'inattendu, au soudain, à l'ailleurs* [9, с.588], і про це свідчать і його символічна належність до землі, і характеристика його зовнішності, і його уподобання, і, навіть, його смерть, яку він знайшов на дні морської пучини:

L'esprit même de ces eaux lourdes et de ces pierres moisis, un esprit en qui le temps même avait semblé engourdir ses battements, eût regagné à l'heure dite et à la place fixée le refuge des profondeurs noires pour en sceller sur lui le consentement et le sommeil [9, с.798].

Можливо, що смерть Марино також є символічною в цьому романі, бо Марино був духом – охоронцем сонного царства Орсенна, а його смерть означала, що відтепер влада над Орсенна належить іншим силам.

Символіка кольорів У романі кольори також мають символічний характер. Найменування

кольорів здатні передавати багату гаму смислових відтінків. Емотивно-афективний компонент у структурі змісту колірної номінації – це додатковий значеннєвий компонент, смисл якого полягає у стимулюванні прогнозованої емоції або емоційного стану адресата через актуалізацію в його свідомості певного образу.

Так, для відтворення атмосфери стагнації і занепаду, яка є домінуючою в цьому романі, автор вживає сірий колір. Слід зазначити, що для цього роману взагалі не характерне найменування кольорів: найчастіше Жюльєн Грак не називає кольори, а передає їх інакомовно, через різноманітні епітети, метафори і порівняння. Однак, серед кольорів, які Грак називає, а це переважно сірий, жовтий і іноді синій, сірому належить головне місце.

Сірий колір має потенційну семантику негативної оцінки в даних прикладах; він підкреслює рутинність життя в країні, його, одноманітність, безрадінний, занепадницький характер. Все в Сирті – і дорога, яка веде в Адміралтейство, і очерет, і птахи в ньому, і фортеця, і пейзаж взагалі – пофарбовано сірим кольором:

Cette piste... paraissait taillée à angles vifs dans une mer de joncs serrés et grisâtres [9, с.565]. *Sur la gauche, à peu de distance de la route, la mer de joncs venait border des vasières et des lagunes vides, fermées sur le large par des flèches de sable gris...*[9, с.565]. *De temps en temps un oiseau gris jaillissait des joncs en flèche* [9, с.566]. *... une tour grise sortit du brouillard* [9, с.567].

... elle (forteresse) apparaissait comme une puissante et lourde masse grise [9, с.567]. *Un chenal bordé de vasières grises* [9, с.570]. *...ces couleurs ternes d'encre et de poussière* [9, с.576].

Derrière la forteresse, les campagnes brûlées des Syrtes s'étendaient déjà toute grises [9, с.581].

На цих прикладах бачимо, що сірий колір присутній всюди, що він став неминучим елементом усього живого й неживого. Навіть, у капітана, командуючого базою в Сиртах, очі сірого кольору: *les yeux, assombris par la visière très basse, étaient d'un gris de mer froid* [9, с.567]. Отже, і капітан, і пейзаж, і фортеця – все це злито в єдиний монолітний блок, де панує сірий колір.

Сірий колір у романі може іноді зазнавати деяких варіацій. Часом він переходить у чорний: *À l'extrémité élargie du môle se dressait la pyramide d'un énorme tas de charbon... que des herbes folles... avait fini par coloniser, apprivoiser au paysage...* [9, с.570]. Тут чорне вугілля стає частиною пейзажу, наче споріднене йому. Це споріднення стало можливим тому, що вугілля і пейзаж мають між собою багато спільного, вони мають однакову гаму кольорів і покликані передавати один і той же настрій.

Часом, сірий колір переходить у непрозорий білий колір туманів:

Derrière moi, l'Amirauté surgissait toute blanche du brouillard au dessus de la lagune [9, с.585]. *Une nuit laiteuse de brume et de lune traînait sur les lagunes quand nous arrivâmes à Maremma, tout injectée de lumière diffuse par le plan argenté des eaux calmes. Le sentiment d'irréalité qui traversait cette nuit blanche persistait* [9, с.623].

Зміна кольору є провісницею змін в атмосфері і загальному настрої роману. Так, у розділі “Рейд”, в якому йдеться про подорож Альдо до берегів Фаргестану, сірий колір зникає, а замість нього використовуються слова, що позначають лише одну складову феномена кольору – світло. Створюваний у даному випадку образ світла перетворюється на сяйво:

L'après-midi déclinait déjà; la légère gaze blanche qui embue le ciel dans les journées chaudes des Syrtes retombait et se dissipait, rendant à l'air une transparence merveilleuse. La lumière plus frissante lustrait une mer de soie aux lentes ondulations molles... [9, с.736].

Le jour aveuglant de la mer... [9, с.736]. *...dans cette approche de nuit de la chose inconnue, tout le bateau se chargeait d'une électricité subtile* [9, с.741].

Le coup de fouet d'un grain fit résonner les tôles, cingla soudain la passerelle et nous aveugla, et pourtant, au cœur même de cette brutale bourrasque, l'obscurité maintenant se diluait comme si, très haut derrière elle, le réflecteur d'une lampe y eût pulvérisé finement sa douche de lumière. La pluie cessa, le navire s'ébroua dans l'accalmie..., la nuit parut s'entrouvrir sur une lueur; devant l'étrave, les nuages s'écartèrent à toute vitesse comme un rideau de théâtre [9, с.743].

Заміна кольору на світло пояснює особливість, важливість і винятковість події, яка відбувається. Так, ця подорож, про яку так давно мріяв Альдо є початком, провісником змін, яких зазнає Орсенна пізніше. Тут зав'язується новий конфлікт Орсенни з Фаргестаном, який пробудить її від мертвого сну, хоча, можливо, і не на довгий період, бо війна з Фаргестаном може призвести Орсенну до остаточної руйнації.

Проведений аналіз дозволив визначити місце і роль метафоричних образів і символів мертвого місця, пейзажу і кольорів у романі Жульєна Грака «Узбережжя Сирта». Символи у створеному автором семантичному універсумі розташовуються між двома полюсами напруги: з одного боку, атмосфера стагнації, що панує в Орсенні, з іншого – очікування змін, якоїсь неймовірної події. Метафоричні образи символічного пейзажу мертвого міста, який проходить лейтмотивом крізь увесь текст роману, передають атмосферу занепаду. Протистояння головних персонажів роману Альдо і Маріно знаходить своє відображення у символіці пейзажу: вічний романтичний мандрівник Альдо подається в русі на фоні мінливих образів моря, а Маріно, всупереч імені, постійно асоціюється з непорушними, обмеженими, надійними пейзажами земної тверді. Авторська символіка кольорів побудована на протиставленні домінуючого в романі сірого, який передає атмосферу буденності і стагнації, і світла – невід’ємної складової хроматичних кольорів – , яке створює настрій сподівань і мрій.

Дослідження художнього дискурсу Жульєна Грака в напрямку, визначеному в статті, може бути продовжене на матеріалі інших романів з перспективою створення в подальшому словника його авторських метафор і символів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой. – М.: Прогрес, 1990. – С. 5-32.
2. Лосев А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство / А.Ф.Лосев. – М.:Искусство, 1976. – 367 с.
3. Amossy R. Parcours symboliques chez Julien Gracq : "Le rivage des Syrtes" / R. Amossy– Paris :CDU-SEDES 1982. – 310 p.
4. Bridel Y. Julien Gracq et la Dynamique de l’imaginaire / Y. Bridel // Lausanne : L’Age d’Homme, 1980. – 140 p.
5. Cixous H. Le Sens de la forêt / H. Cixous. // Qui vive ? : autour de Julien Gracq. – Paris : José Corti, 1989. – P. 49-51.
6. Cogez G. Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes / G. Cogez.– Paris :Etudes littéraires, Presses Universitaires de France, 1995. – P. 21-43.
7. Ernst G. Le Mythe de la nuit dans les romans de Gracq / G. Ernst // Cahier de L’Herne. Julien Gracq. – Paris : L’Herne, 1972. – P. 246-254.
8. Grossmann S. Julien Gracq et le Surréalisme / S. Grossmann. – Paris : José Corti, 1980.– 238 p.
9. Gracq J. Œuvres Complètes // J. Gracq. – Paris.: Gallimard, 1989. – 1447 p.
10. Laurence R. Le Thème de l’eau dans Le Rivage des Syrtes : l’eau facteur d’universalisation / R. Laurence // Julien Gracq : actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981. – Angers : Presses de l’Université d’Angers, 1982. – P. 345-355.

11. Murat M. "Le Rivage des Syrtes" de Julien Gracq. Etude de style. / M. Murat // Paris : José Corti, 1983. – Vol. 1 : Le Roman des noms propres. – 135 p., Vol. 2 : Poétique de l'analogie. – 282 p.
12. Littérature 20-e siècle : textes et documents//Collection dirigée par H. Mitterand. – Paris.:Nathan, 1994. – P. 546-554
13. Todorov T. Synecdoques // Todorov & al. Sémantique de la poésie. – P. : Seuil, 1979. – P. 7-26.