



УДК 80:81'37:62.777.6:821.723узак(045)

[https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12\(42\)-556-570](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-12(42)-556-570)

Кердівар Наталя Іванівна кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української та зарубіжної літератур, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського», м. Одеса, <https://orcid.org/0000-0001-8179-1972>

КОЛІР ЯК НАРАТИВНИЙ КОД У РОМАНІ МАРКУСА ЗУСАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК»: СЕМАНТИКА ЛЕКСЕМ ЗІ ЗНАЧЕННЯМ КОЛЬОРУ

Анотація. У статті здійснено літературознавчий аналіз семантики кольору в романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок» як системного наративного коду, що бере участь у структуруванні травматичного досвіду війни, масового насилля та втрати. Дослідницьку увагу акцентовано на виявленні функціонування кольорових лексем у межах наративної свідомості персоніфікованої Смерті та визначення їх ролі у формуванні ідеологічних, екзистенційних й етичних смислів твору. Методологічну основу становлять наративний, семіотичний та контекстуально-інтерпретаційний підходи, зокрема типологія знаків Ч. Пірса та концепція контекстуальної трансформації кольору М. Алмалеха. У статті обґрунтовано доцільність розгляду кольору не як декоративного елементу художнього опису, а як автономного семіотичного ресурсу, здатного трансформувати традиційні культурні конотації в умовах тоталітарного дискурсу. Проведено системний аналіз білого, червоного й чорного кольорів, які репрезентують відповідно процеси дереалізації масової смерті, афективний прорив тілесного насильства та збереження індивідуальної пам'яті.

Доведено, що білий функціонує як екран ідеологічного заціпеніння; червоний – як індексальний знак, що робить насильство видимим; чорний – як код письма й етичного опору. Кольорова образність виконує функцію наративного фільтра, через який Смерть осмислює й вербалізує нестерпний досвід історичної катастрофи, поєднуючи естетичний вимір із етикою свідчення. Отримані результати розширюють уявлення про поетику роману та актуалізують потенціал кольору як смислотворчого механізму сучасної прози.

Ключові слова: семантика кольору, наратив, травматичний досвід, семіотика знаків, Маркус Зузак, війна.



Kerdivar Natalia Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Ukrainian and Foreign Literature, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Odesa, <https://orcid.org/0000-0001-8179-1972>

COLOR AS A NARRATIVE CODE IN MARKUS ZUSAK'S "THE BOOK THIEF": THE SEMANTICS OF COLOR-DENOTING LEXEMES

Abstract. The article presents a literary analysis of color semantics in Markus Zusak's novel *The Book Thief* as a systematic narrative code that participates in structuring the traumatic experience of war, mass violence, and loss. The aim of the study is to identify the functioning of color lexemes within the narrative consciousness of personified Death and to determine their role in forming the ideological, existential, and ethical meanings of the work. The methodological foundation consists of narrative, semiotic, and contextual-interpretive approaches, specifically Charles Sanders Peirce's typology of signs M. Almalech's concept of contextual transformation of color. The article substantiates the appropriateness of considering color not as a decorative element of artistic description but as an autonomous semiotic resource capable of transforming traditional cultural connotations within the context of totalitarian discourse. A systematic analysis of white, red, and black colors is conducted, representing respectively the processes of derealization of mass death, the affective breakthrough of bodily violence, and the preservation of individual memory. It is demonstrated that white functions as a screen of ideological paralysis; red as an indexical sign that makes violence visible; black as a code of writing and ethical resistance. Color imagery functions as a narrative filter through which Death comprehends and verbalizes the unbearable experience of historical catastrophe, combining the aesthetic dimension with the ethics of testimony. The obtained results expand understanding of the novel's poetics and actualize the potential of color as a meaning-making mechanism in contemporary prose.

Keywords: color semantics, narrative, traumatic experience, semiotics of signs, Markus Zusak, war.

Постановка проблеми. У сучасному гуманітарному дискурсі колір дедалі частіше осмислюється не як допоміжний елемент художнього опису, а як самостійний семіотичний і наративний ресурс, здатний структурувати смисловий простір тексту. Особливо показовим у цьому контексті є роман Маркуса Зузака «Крадійка книжок», у якому кольорова образність функціонує в умовах травматичного історичного досвіду війни та масового



насилюства й реалізується через специфічну оптику персоніфікованої Смерті. Попри увагу до наратора-Смерті та метамодерних стратегій роману, колір у тексті здебільшого інтерпретують як символіку; його функціонування як системного наративного коду (екран/прорив/пам'ять) спеціально не описано, що і зумовлює потребу в комплексному літературознавчому аналізі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роман Маркуса Зузака «Крадійка книжок» активно осмислюється в сучасному літературознавстві в аспекті наративної організації, поетики пам'яті та історичного досвіду. Так, І. В. Богданова та О. І. Кретьова [1] аналізують наративні стратегії твору в метамодерному контексті, акцентуючи увагу на специфіці персоніфікованої Смерті як оповідача та її ролі у трансформації травматичного досвіду війни. Подібний підхід засвідчує зростання інтересу до структурно-наративних механізмів роману та їх ідеологічного навантаження. Водночас у статті Н. І. Кердівар і Н. К. Турбарової [3] простежено особливості метамодерного мислення в романі Зузака, зокрема поєднання іронії, емпатії та історичної рефлексії, що реалізується через складну систему наративних фільтрів. Дослідниці зосереджуються на оповідних стратегіях, проте не виокремлюють колір як автономний смислотворчий код тексту.

Теоретичне підґрунтя для аналізу кольору як знакового ресурсу становлять праці Г. Кресса і Т. Ван Леувена (Kress, G., & van Leeuwen, T.) [6], які розглядають колір як самостійний семіотичний модус, а також дослідження Х. Каупенен-Ряйсянен та М.-Н. Жофре (Kauppinen-Räsänen, H., & Jauffret, M.-N.) [7], що підкреслюють контекстуальну й емоційну зумовленість кольорових значень. Науковці [7] розвивають семіотичний підхід до кольору, застосовуючи тріадичну модель Пірса (знак-об'єкт-інтерпретант) і розрізняючи три типи кольорових знаків: іконічні (колір безпосередньо нагадує об'єкт через подібність), індексальні (колір пов'язаний з об'єктом через асоціацію чи причинно-наслідковий зв'язок) та символічні (колір набуває значення через конвенцію, угоду чи культурне навчання) [7, с. 107-111]. Дослідники наголошують, що колір функціонує на двох рівнях значення: денотативному (пряме, буквальне значення) та конотативному (підтекстове, культурно зумовлене значення), причому перехід між рівнями залежить від контексту та типу знакового зв'язку [7, с. 112-114]. Ця типологія дозволяє розрізняти не лише що означає колір, а й як він це означає, а саме, через які семіотичні механізми формується зв'язок між кольоровим означником і травматичним досвідом у текст. М. Алмалеч (Almalech, M. A.) [4] розрізняє візуальний і вербальний колір як два окремі знакові системи, що мають різну кількість означників: якщо вербальна мова кольору оперує 11-12 базовими колірними термінами, то візуальна система



включає тисячі відтінків, серед яких комунікативно значущими є близько 30 відтінків первинних кольорів. Дослідник наголошує, що колір функціонує як культурна одиниця (за Еко), здатна поєднувати індивідуальне й соціальне, водночас демонструючи три ключові семантичні особливості: внутрішню кольорову антонімію (один колір може мати протилежні значення), міжкольорову синонімію (різні кольори можуть позначати одну ідею чи емоцію) та контекстуальну залежність значень, що актуалізуються в межах конкретного дискурсу [4, с. 8-9]. Саме ці властивості роблять колір особливо продуктивним для репрезентації травматичного досвіду, де традиційні символічні коди зазнають радикальної трансформації.

Мета статті полягає в аналізі функціонування лексем зі значенням кольору в романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок» як наративних кодів, що формуються в межах оповідної свідомості персоніфікованої Смерті та забезпечують репрезентацію дереалізації масової смерті, афективного прориву тілесного насильства й збереження індивідуальної пам'яті в умовах війни.

Виклад основного матеріалу. У сучасному гуманітарному знанні колір дедалі частіше осмислюється не як допоміжна характеристика зображуваного, а як виокремлений значеннєвий засіб, здатний структурувати смисловий простір художнього тексту. У межах такого підходу колір розглядається як динамічний наративний код, значення якого формується не на рівні фізичного сприйняття, а в контексті культурних, ідеологічних та емоційних практик. Кольорова лексика у художньому наративі не лише активує чуттєвий досвід читача, а й виконує функцію смислового фільтра, через який моделюється досвід персонажів і транслюється авторська оптика події.

Саме тому колір може виступати структурним маркером різних режимів оповіді: від дистанційованого споглядання до афективного залучення, від нормалізації події до її травматичного прориву. Особливо ефективним такий підхід є для аналізу текстів, що репрезентують досвід війни, масового насильства й історичної травми. У цих умовах традиційні культурні конотації кольорів зазнають радикальної трансформації: колір перестає бути стабільним символом і набуває функції змінного знаку, який фіксує зсуви між тілесністю й абстракцією, пам'яттю й забуттям, індивідуальним переживанням і колективною ідеологією. У межах наративу колір може виконувати як функцію екрану, що маскує або нормалізує травматичну реальність, так і функцію прориву, що повертає подію до її тілесного, болісного виміру. Саме така подвійність дозволяє трактувати колір як один із ключових механізмів наративної організації травматичного досвіду [6; 7; 4].



У цьому контексті колір постає не як ізольований образ, а як складник ширшої семіотичної системи тексту, що взаємодіє з наративною перспективою, типом оповідача та етикою зображення. Особливого значення ця функція набуває у творах із нетрадиційною наративною інстанцією, де спосіб бачення світу безпосередньо впливає на кольорову організацію оповіді. Саме тому аналіз семантики кольору доцільно здійснювати не на рівні окремих символів, а як дослідження системи наративних кодів, що забезпечують цілісність художнього світу та визначають спосіб репрезентації історичної катастрофи.

У романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок» колір функціонує як повноцінний наративний код, що формує оптику оповіді. Оскільки наратор зображений персоніфікованою Смертю, кольорова образність набуває ролі фільтра, через який вербалізується нестерпний досвід війни, масового насильства та втрати [8]. Це зумовлює доцільність аналізу кольорових лексем не лише як символів, а як структурних маркерів різних режимів наративу та семіотичних механізмів репрезентації травм.

Проведений аналіз зосереджується на трьох ключових кольорах – білому, червоному й чорному, які в межах наративної свідомості Смерті виконують диференційовані функції. Білий постає кодом дереалізації, що демонструє масову смерть і перетворює індивідуальну трагедію на знеособлену поверхню. Червоний функціонує як код прориву, що знімає маскування й робить насильство видимим через тілесність, кров і афективний вибух. Чорний виконує роль коду пам'яті й етичного опору, зберігаючи індивідуальний досвід там, де ідеологія прагне його стерти. Такий підхід дає змогу простежити, як семантика кольорових лексем бере участь у формуванні смислової структури роману та забезпечує цілісність оповіді, де колір виконує активну смислотворчу функцію [4; 6; 7], через яку Смерть водночас фіксує, переосмислює й естетично трансформує людський досвід війни. Аналіз розпочнемо з білого кольору, який у наративній логіці роману постає первинним маркером історичного заціпеніння та масової смерті. У цьому контексті кольорові означення втрачають усталені культурні конотації (чистота, світло, початок) та набувають радикально трансформованого, деструктивного смислового наповнення. Епізод поблизу залізничної колії відкривається не описом події чи персонажів, а фіксацією кольору: *«Спершу виринуло щось біле. Сліпучого різновиду»* [2; с. 3]. Така послідовність відтворює специфіку наративної свідомості Смерті, для якої колір передусім антропологічному й подієвому вимірам реальності. Метанаративний коментар оповідача – *«білий – це, безперечно, колір»* [2; с. 3] – легітимує колір як повноцінний семіотичний ресурс, що потребує інтерпретації.



Розгортання білого кольору через образи снігу – «*весь світ зодягнувся у сніг*», «*снігові покривала*», «*світ уже прогинався під вагою усього того снігу*» [2; с. 3-4] – формує ефект тотальності та поглинання. Білизна охоплює весь світ, перетворюючи його на одноманітну, знеособлену поверхню, де індивідуальна смерть стає частиною безперервного механізму знищення. Показово, що поява тіла («*один труп*») [2; с. 3] не супроводжується емоційною реакцією наратора. Білий колір слугує своєрідним екраном, що приглушує травматичну реальність, дозволяючи оповідачеві дистанціюватися від безпосереднього контакту з масовою смертю. У наративному аналізі К. Маттери (Mattera, С.) зауважено, що подібні візуальні фільтри виконують функцію посередників між наратором і нестерпною реальністю [8].

Семантика білого зазнає трансформації у сцені читання, де він постає не як зовнішній ландшафт, а як внутрішній простір когнітивного блокування: «*Кров гуділа. Речення розливалися перед очима. Зненацька виявилось, що білий аркуш списаний невідомою мовою, і сльози, що вже бриніли в очах, лише заважали...*» [2; с. 34]. Білизна сторінки не відкриває доступу до тексту, а унеможлиблює його прочитання, набуваючи семантики не порожнечі, а надлишку. Посилює цей ефект образ сонця, означеного як «*жахливе*» [2; с. 34]: світло «*ввірвалося*» [2; с. 34] у простір кімнати та символічно викриває нездатність дівчинки читати. Білий світловий потік засліплює, відтворюючи той самий механізм сліпоты, що й у сцені зі снігом поблизу залізничної колії [2]. Така радикальна семантична інверсія білого кольору ілюструє явище, яке М. Алмалеч визначає як внутрішньо кольорову антонімію – здатність одного кольору набувати діаметрально протилежних значень залежно від контексту [4, с. 12]. Якщо в традиційній культурній семантиці білий асоціюється з чистотою, світлом і початком (що підтверджується асоціативними експериментами: білий → світло, чистота, непорочність), то в наративі Смерті він перетворюється на маркер холодної, безособової смерті та історичного заціпеніння. Це підтверджує тезу Алмалеха про те, що символічні значення кольорів не є стабільними, а формуються в межах конкретного дискурсу, де ідеологічний і травматичний контекст здатний повністю переписати усталені культурні конотації.

Подальше розгортання семантики білого пов'язане з досвідом депортації: «*океанічне небо з білими гребнями хмар*» [2; с. 171]. Цей образ створює ілюзію природної гармонії, яка різко дисонує з насильством на землі. Білий колір тут не супроводжує смерть безпосередньо, а маскує її, виконуючи функцію наративного камуфляжу. Контраст між «*ідеальною погодою*» [2] і фізичним виснаженням в'язнів оголює механізм ідеологічного насильства, у якому нормальність використовується для легітимації



злочину. Особливо показовим є образ старої жінки, обличчя якої «скидалося на білий прапор» [2; с. 171] – знак капітуляції, що фіксує безсилля свідка перед невідворотністю трагедії.

У сценах масового руйнування білизна вже не асоціюється з природним ландшафтом, а постає як матеріальний наслідок війни: «білий і теплий, він підкрадався ззаду» [2; с. 189]. Дим і пилюка перетворюють білий на інвазивну матерію, що проникає в легені й пам'ять. Повторювані образи «сіро-білих пластівців», «запилюженого туману» [2; с. 190] формують ефект уніфікації, де індивідуальний біль розчиняється в загальному фоні руйнації. Показовим є момент, коли пил осідає на уніформах солдатів настільки щільно, що «виднілися лише маленькі тріщинки» [2; с. 190] – білий колір робить людей частиною зруйнованого простору. Тут білий безпосередньо пов'язується з «мистецтвом забуття» [2; с. 190]: постійна присутність диму змушує виробляти стратегії виживання, у межах яких катастрофа перетворюється на буденність. Кульмінаційною точкою є поява старого чоловіка в «білій сорочці з багряним коміром» [2; с. 190], де білий уперше вступає в чітку опозицію до червоного, підкреслюючи крихкість життя й готуючи перехід до наступного кольорового коду.

Отже, білий колір у романі функціонує як багаторівневий наративний код тоталітарного насильства, де «білизна» послідовно виконує функцію екрану, що маскує тілесну реальність смерті, блокує доступ до знання та нормалізує досвід масового руйнування, структуруючи простір історичної катастрофи як знеособлену поверхню, у якій індивідуальна трагедія втрачає винятковість і стає частиною повсякденності війни.

Утім, попри всеохопність білого як наративного екрана, у структурі роману виникають моменти, коли механізм маскування дає збій: насильство більше не може бути приглушене монохромною поверхнею й потребує репрезентації, що повертає подію до тілесного, болісного й афективно загостреного регістру. Саме так функціонує червоний колір – маркер прориву до матеріальності травми, де ідеологічне зло стає видимим через кров, поранення та «червоніння» самого простору.

Семантика червоного розгортається через три режими: афективну тілесність, ідеологізоване насильство та тотальний простір катастрофи. Червоний колір у романі демонструє властивість, описану М. Алмалехом як міжкольорову синонімію та антонімію [4, с. 12]: один і той самий емоційний стан (страх, біль, втрата) може бути виражений через різні кольори (червоне небо, білий сніг, чорний попіл), тоді як один колір здатен позначати протилежні емоції – від афективного вибуху до ідеологічної стигматизації. Така семантична амбівалентність зумовлена, за Алмалехом, обмеженою



кількістю кольорових означників порівняно з природною мовою: якщо вербальна мова оперує 80-100 колірними термінами, то візуальна комунікація в умовах травматичного наративу редукується до кількох ключових відтінків, що змушує їх нести множинні, часто суперечливі значення [4, с. 6]. Саме ця властивість червоного дозволяє йому функціонувати як коду прориву, що послідовно трансформується від тілесного афекту до ідеологічного знаряддя й далі – до тотального простору руйнування.

Означимо сцену приниження Лізель у класі, де червоний спершу присутній не як зоровий знак, а як соматичний імпульс: *«Кров гуділа. Речення розпливалися перед очима»* [2; с. 35]. Тут лексема *«кров»* актуалізує червоне на рівні фізіології, позначаючи накопичення напруги, спричиненої приниженням і когнітивним блоком. Вихід із цього стану настає у формі тілесної дії: *«цівка яскраво червоної крові з його носа»* [2; с. 35]. У термінах Каупенен-Ряйсянен і Жофре [7], тут реалізується індексальний тип знаку: колір пов'язаний з об'єктом не через пряму подібність (як іконічний знак), а через причинно-наслідковий зв'язок. Дослідниці зазначають, що індексальні кольорові знаки *«безпосередньо пов'язані зі своїм об'єктом... через асоціацію»* [7, с. 110], що в романі реалізується через ланцюг переадресації насильства: внутрішнє напруження жертви (*«кров гуділа»*) → когнітивний блок (нездатність читати) → тілесна відповідь на образі → чужа кров як видимий індекс власної травми. Важливо, що червоний тут працює як зміщений індекс: *«цівка яскраво червоної крові з його носа»* [2; с. 35] стає знаком не болю хлопчика, а болю Лізель, яка не може вербалізувати приниження інакше, ніж через фізичне насильство. Кров тут є не символом агресії, а матеріальним наслідком психологічної травми, що прорвалася назовні через чуже тіло. Саме так червоний працює як код афекту, що переводить внутрішню напругу в подієвість, руйнуючи режим мовчазного терпіння.

Від афективного імпульсу червоний переходить до функції ідеологічного інструменту в епізодах із Максом Ванденбургом. У фантазії боксерського поєдинку колір одразу включений у пропагандистську опозицію: *«у червоному кутку – єврей»* [2; с. 110]. Коментатор уточнює механізм редукції ідентичності до біологічної субстанції: *«У його жилах – єврейська кров»* [2; с. 111], тобто червоне постає як стигма, а не як властивість суб'єкта. В епізоді з Максом червоний набуває подвійного семіотичного статусу. Каупенен-Ряйсянен і Жофре застерігають, що *«межа між індексальними, іконічними та символічними кольоровими знаками не завжди очевидна»* [7, с. 111]. У фантазії Макса червоний демонструє саме таку подвійність: спершу він працює як індекс тілесності – кров як матеріальний наслідок побиття, що *«безпосередньо пов'язана зі своїм*



об'єктом» [7, с. 110]. Однак через ідеологічний контекст він перетворюється на символічну стигму: зв'язок між кольором і значенням базується не на природній асоціації (кров = життя), а на «конвенції, угоді чи правилі» [7, с. 111] – у цьому випадку, на расовій ідеології Третього рейху, яка редукує людину до біологічної субстанції («єврейська кров»).

Кульмінація візуалізує насильство як демонстративну норму: *«Все було забризкано єврейською кров'ю. Ніби червоні дощові хмари на білому небі»* [2; с. 111]. Важливо, що тут червоне взаємодіє з білим не як контрастна деталь, а як спосіб виведення насильства на поверхню: біле світло не приховує травму, а робить її максимально видимою. Саме так у межах тоталітарного спектаклю тіло перетворюється на аргумент. Після побиття Макса кров стає частиною публічної маніпуляції: закривавлене тіло використовується як наочний *«доказ»* вигаданої загрози, а насильство – як механізм колективного включення, що розширюється до образу «нації» як множинного суб'єкта агресії. Фінал фантазії принципово змінює перспективу: сльоза Лізель і *«кросворд»* повертають сцену з простору видовища до етики конкретного жесту співчуття, перериваючи експансію ідеологічно кодифікованого червоного.

Найбільш радикально червоний виходить за межі *«сліду крові»* [2] у сценах бомбардування, де він трансформується на колір середовища катастрофи. Наратор фіксує передусім зміну неба: *«Гаряче небо почервоніло і оберталось»* [2; с. 230]. Червоне тут моделює стан руйнування як втрату стабільних координат – як просторових, так і сенсорних. Реакція Лізель розкриває цю дезорієнтацію на рівні сприйняття: *«Чому небо було червоним? Як може падати сніг? І чому ці сніжинки обпалюють їй руки?»* [2; с. 230]. Колір позначає не предмет, а режим реальності, де звичні причинно-наслідкові зв'язки більше не діють. Символічним підсумком стає формула просторової ануляції: *«Небесної вулиці більше не існувало»* [2; с. 230].

Далі червоне матеріалізується через попіл: *«Червоне небо досі посипало їх красивим попелом»* [2; с. 230]. Епітет «красивим» у цьому контексті не є естетизацією жаху, а навпаки, він оголює парадокс наративної позиції Смерті: єдиний спосіб витримати й вербалізувати катастрофу полягає у створенні естетичної дистанції, яка водночас зберігає травматичну суть події. Червоний попіл стає не символом, а матеріальним залишком зруйнованих життів, що опадає на живих як фізичний доказ незворотності втрати.

Тілесна лінія червоного (*«закривавлені пальці»*) утворює ефект повернення до початкової травматичної точки, підкреслюючи накопичувальний характер досвіду. Вставка з акордеоном фіксує переходи між



кодами: «білі зуби і чорні ноти поміж ними» [2; с. 230] – на тлі червоного неба цей образ виводить на передній план триколірну напругу роману (біле/червоне/чорне), де пам'ять і втрата зчіплюються в одному предметі.

У сцені пошуку тіл червоне перестає бути динамікою й стає похоронним ландшафтом: «Бетонні пагорби з багряними шапками» [2; с. 231] окреслюють простір, у якому втрата фіксується як незворотність, а слова й жести (зізнання в любові, розмова з мертвими) набувають сили саме тому, що відбуваються в середовищі тотального руйнування.

Отже, семантика червоного формує перехід від афективної тілесності (внутрішній імпульс, видима кров) до ідеологізованого насильства (стигматизація «крові», спектакулярність побиття) і далі – до тоталізованого простору катастрофи, де «червоніє» світ. На відміну від білого коду, який екранує й нормалізує масову смерть, червоний знімає екран: він робить насильство невідкладним для сприйняття та інтерпретації, фіксуючи межу, за якою приховування стає неможливим.

На протигагу білому, який виконує функцію екрану й дереалізації, та червоного, що маркує відкрити тілесність насильства, чорний колір у романі пов'язується з пам'яттю, письмом і прихованим опором дегуманізованому порядку. Його семантика не є одновимірною: чорне водночас означає траур, заборону й небезпеку, але також стає простором збереження смислу, де людський досвід не розчиняється в ідеологічному шумі.

Першою ключовою появою чорного виступає чорна книжка, яка виникає не в контексті культури чи знання, а безпосередньо в просторі смерті. Книга «безневинно випадає» [2; с. 3] з кишені юного гробаря на тлі поховання брата Лізель. Така поява має принципове значення: чорний колір тут не символізує абстрактний траур, а буквально виростає з ґрунту втрати. Книга лежить у снігу, серед холоду й замерзлої крові, стаючи матеріальним залишком події, яку неможливо проговорити.

Лізель інтуїтивно впізнає цю річ як таку, що «належить їй» [2; с. 3], і ховає її під одягом, перетворюючи чорну книгу на таємний носій пам'яті, який протистоїть офіційному ритуалу поховання. У цьому контексті чорний колір книги протиставляється не лише білому снігу, а й будь-якій формі публічної, санкціонованої пам'яті. Якщо білий нормалізує смерть і знеособлює втрату, то чорний, навпаки, концентрує індивідуальний біль, роблячи його неперекладним у мову ідеології.

Показово, що Смерть іронічно коментує пошуки книжки гробарем, наголошуючи на асиметрії знання: чорна книга вже «обрала» [2] свою носійку, і жодна адміністративна логіка не здатна її повернути. Протягом усього роману ця книжка супроводжує Лізель як фізичний доказ того, що сталося, оскільки вона активує асоціативно пам'ять, навіть коли дівчинка



ще не вміє її прочитати. Чорний колір тут функціонує не як універсальний символ смерті, а як контекстуально мотивований знак індивідуального горювання, що, за М. Алмалехом, формується не через усталену символіку, а через конкретну ситуацію втрати [4, с. 11].

Чорний, як простір пам'яті, розгортається в образі підвалу, який систематично маркується затемненістю, замкненістю, відсутністю світла. Саме в цьому чорному просторі живе й пише Макс Ванденбург. Колір тут перестає бути лише кольором відсутності чи напруженого очікування смерті: його підвальні *«настінні слова»* стають не просто текстами, а формою виживання в умовах, де відкритий голос неможливий. Чорне стає умовою письма, у якій слово існує не для публічного проголошення, а для збереження людської присутності.

Якщо білий у романі *«стирає»* індивідуальність, перетворюючи людей на безіменну масу, а червоний оголює насильство через кров, то чорне письмо Макса виконує протилежну функцію: воно фіксує ім'я, історію, особистість у просторі, де їх систематично знищують. Стіни підвалу, вкриті словами, перетворюються на альтернативний архів – той, що існує поза офіційною історією й зберігає пам'ять про тих, кого режим прагне стерти.

Особливо показовою є боксерська фантазія, де чорний колір функціонує як радикальний знак інакшості. У фантазійному рингу фігурер постає в червоно-білому вбранні зі свастикою, тоді як єврейський герой залишається у *«сірому»* й *«чорному»* [2] реєстрі. Кров, що заливає ринг, створює зорову метафору, у якій червоне насильство ідеології накладається на чорне тіло вигнанця, але не знищує його остаточно. Навіть у момент поразки чорне не зникає, а переходить у площину свідчення.

Саме тому фінальне втручання Лізель із газетою (*«нерозгаданий кросворд»*) [2] символічно повертає чорне до сфери тексту, де ідеологічна мова втрачає абсолютну владу. Чорне письмо тут протистоїть червоному насильству не через пряме зіткнення, а через збереження альтернативної оповіді, яка відмовляється бути стертою. Якщо червоний у цій сцені означає публічне приниження й фізичне знищення, то чорні літери кросворду стають жестом тихого, але непохитного опору – збереження смислу там, де його прагнуть викоринити.

Інший вимір чорного пов'язаний із тілесною ідентифікацією та заборонаю. Епізод із Руді Штайнером, який вимазується вугіллям, є принциповим для розуміння расової логіки Третього рейху. Чорне тут стає забороненим тілесним жестом, який несе загрозу покарання. Слова батька *«тебе заберуть»* [2; с. 26] фіксують механізм страху, де чорний колір автоматично маркується як небезпечний, чужий, ненормативний. Водночас



дитяче наслідування Джессі Овенс перетворює чорне на форму наївного, але глибоко етичного протесту, що не вписується в расову ієрархію.

Цей епізод оголює парадокс тоталітарної логіки: колір шкіри перетворюється на кримінальний знак, а дитяче захоплення спортсменом – на акт непокори. Чорне вугілля на обличчі Руді виконує подвійну функцію: з одного боку, воно демонструє абсурдність расового мислення (колір – це лише колір, не сутність), з іншого – показує, наскільки глибоко ідеологія проникає в повсякденність, коли навіть невинна гра стає загрозою. Контраст між захопленням дитини й жахом дорослих підкреслює, що чорне в цьому світі не може бути нейтральним – воно завжди ідеологічно навантажене.

У термінах М. Алмалеа, тут реалізується внутрішньо кольорова антонімія [4, с. 12]: один і той самий чорний колір одночасно означає захоплення (Джессі Овенс як герой) і загрозу (чорна шкіра як стигма). Така амбівалентність не є властивістю самого кольору, а формується в межах конкретного дискурсу – у цьому випадку, дискурсу расової ідеології, що перетворює нейтральну фізичну характеристику на знак небезпеки.

Кульмінаційного звучання чорний колір набуває у фінальних сценах руйнування Небесної вулиці. Тут чорне постає у формі попелу, темряви, чорної книжки, яка падає з рук Лізел біля тіла Руді. На відміну від червоного неба й багряних уламків, чорне не кричить і не вибухає – йому належить роль того, хто фіксує момент, який не може бути завершеним. Лізел не прощається, не ставить крапки, і саме чорний колір залишається єдиним можливим контейнером для незавершеного горя.

Чорна книжка в цій сцені набуває особливого значення: вона одночасно є свідченням початку (смерть брата) і кінця (втрата Руді та родини), замикаючи наративне коло роману. Якщо на початку чорна книга була «вкрадена» з простору офіційної смерті як акт приватного горювання, то в фіналі вона падає в простір тотального знищення як останній матеріальний зв'язок із втраченим світом.

Чорне тут стає кольором пам'яті, яка не може бути ані стертою (як білим), ані повністю вираженою (як червоним), а лише збереженою в неперекладності свого болю. Смерть, яка піднімає цю книжку після бомбардування, не просто зберігає артефакт – вона зберігає свідчення про те, що індивідуальна втрата не зникає в статистиці масового знищення. Чорний колір книжки стає знаком того, що навіть у просторі тотальної катастрофи залишаються речі, які не підлягають стиранню.

Отже, чорний колір у романі функціонує як код пам'яті, письма й етичного опору, що протистоїть білому екрануванню та червоному оголенню насильства. Чорне зберігає індивідуальний досвід там, де ідеологія прагне його стерти, створюючи простір для свідчення, яке не



вписується в офіційну оповідь. Саме тому чорна книжка, чорний підвал і чорне вугілля на обличчі дитини стають у романі знаками альтернативної пам'яті – тієї, що відмовляється забувати навіть тоді, коли забуття здається єдиним способом вижити.

Висновки. У романі Маркуса Зузака «Крадійка книжок» колір постає повноцінним наративним кодом, за допомогою якого вибудовується семіотична модель тоталітарної реальності та осмислюється досвід війни. Кольорова образність виконує функцію оповідного фільтра, через який персоніфікована Смерть осмислює й вербалізує нестерпний досвід історичної катастрофи, поєднуючи естетичний вимір із етикою свідчення.

Застосування семіотичного підходу (Каупенен-Ряйсянен і Жофре, Алмалех) дозволило виявити три диференційовані семантичні групи кольорових кодів, кожна з яких виконує специфічну функцію в наративній структурі твору:

1. Білий колір функціонує як екран ідеологічного заціпеніння, що нівелює тілесність і нормалізує масову смерть. Близна виконує функцію дереалізації: сніг на залізничній колії маскує перше зіткнення з втратою, білий аркуш блокує доступ до знання, білий дим бомбардувань перетворює індивідуальні трагедії на одноманітну поверхню руйнування.

2. Червоний колір актуалізує афективний вимір насильства, повертаючи у текст біль, кров і тілесну правду трагедії. Семантика червоного формує перехід від афективної тілесності (внутрішній імпульс Лізель) до ідеологізованого насильства (стигматизація «єврейської крові») і далі – до тотального простору катастрофи (червоне небо бомбардування). Червоний знімає екран білого, роблячи насильство невідкладним для сприйняття.

3. Чорний колір закріплює функцію пам'яті та свідчення, пов'язуючись із письмом і опором забуттю. Чорна книжка, чорний підвал Макса, чорне вугілля на обличчі Руді стають знаками альтернативної пам'яті, що зберігає індивідуальний досвід там, де ідеологія прагне його стерти.

Типологія Каупенен-Ряйсянен і Жофре [7] дозволила уточнити семіотичні механізми: білий функціонує як символічний знак (культурно сконструйований), червоний – як індексальний (через реальний причинно-наслідковий зв'язок), чорний виявляє подвійну природу (індекс і символ). Показово, що в епізоді з Лізель червоний працює як зміщений індекс – кров кривдника означає біль жертви, демонструючи механізм переадресації насильства.

Отримані результати підтверджують концепцію М. Алмалеа [4] про контекстуальну трансформацію значень у межах тоталітарного дискурсу. Три виявлені особливості – внутрішньо кольорова антонімія (білий як чистота і як смерть), міжкольорова синонімія (різні кольори для позначення



втрата) та контекстуальна залежність значень – демонструють, що колір перетворюється на динамічний знак, значення якого формується через взаємодію з оповідною перспективою Смерті та етичною позицією твору.

Таким чином, колір у романі Зузака постає автономним семіотичним ресурсом (за Алмалехом і Еко), що бере активну участь у конструюванні смислу та забезпечує репрезентацію історичної травми через естетичний досвід. Взаємодія білого, червоного й чорного кодів формує цілісну наративну структуру, у межах якої офіційна символіка Третього рейху зазнає художньої деконструкції, а колір стає інструментом етичного осмислення історичної травми.

Перспективи подальших досліджень полягають у компаративному аналізі кольорових кодів у сучасній прозі про війну та травму, а також у вивченні кольору як наративного ресурсу в літературі метамодернізму.

Література:

1. Богданова І. В., Кретова О. І. Метамодерний контекст наративних стратегій роману М. Зузака «Крадійка книжок». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Вип. 1 (102). С. 7-19. DOI 10.35433/philology.1(102).2024.7-19
2. Зузак М. *Крадійка книжок*. Пер. з англ. А. Онишко. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. 236 с.
3. Кердівар Н. І., Турбарова Н. К. Наратив як експеримент: переосмислення класичної моделі оповіді у романі «Крадійка книжок» Маркуса Зузака. *Вісник науки та освіти*. 2025. № 9 (39). С. 394-406. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-9\(39\)-394-406](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-9(39)-394-406)
4. Almalech Alech Mony. Semiotics of colour. *Avaiable at: Academia*. 2016. С. 5-45.
5. Ingrid Dahl Tysnes. Exploring Historical Young Adult Fiction: A Study of the Representation of Historical Elements in the Novel and Film Adaptation of The Book Thief. Master's thesis in Language Studies with Teacher Education Supervisor. 2022. 45 с.
6. Kress G., Theo Van Leeuwen. Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour. *Visual Communication*. 2002. Vol. 1, No. 3. P. 343–368.
7. Kauppinen-Räsänen H., Jauffret M.-N. Using colour semiotics to explore colour meanings. *Qualitative Market Research: An International Journal*. 2018. Vol. 21, No. 1. P. 101-117.
8. Mattera C. Death as narrator: trauma and mediation in Markus Zusak's *The Book Thief* // *Journal of Narrative Theory*. 2016. Vol. 46, No. 3. P. 412-430.
9. Nikša Sviličić, Izidora Radek, Ivana Grabar. Color Semiotics: Color as a Medium of Communicating Culture and Emotions. *Coll.Antropol.* 48 (1). 2024. Pp. 1-7. DOI: 10.5671/ca.48.1.1

References:

1. Bohdanova, I. V., & Kretova, O. I. (2024). Metamodernyi kontekst naratyvnykh stratehii romanu M. Zuzaka «Kradiika knyzhok» [Metamodern context of narrative strategies in Markus Zusak's novel The Book Thief]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky*, 1(102), 7–19. [in Ukrainian].



2. Zusak, M. (2016). *Kradiika knyzhok* [The Book Thief] (A. Onyshko, Trans.). Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia. 236 p. [in Ukrainian].
3. Kerdivar, N. I., & Turbarova, N. K. (2025). *Naratyv yak eksperyment: pereosmyslennia klasychnoi modeli opovidu u romani «Kradiika knyzhok» Markusa Zuzaka* [Narrative as experiment: Rethinking the classical narrative model in Markus Zusak's novel The Book Thief]. *Visnyk nauky ta osvity*, 9(39), 394–406. [in Ukrainian].
4. Almalech, M. (2016). *Semiotics of colour*. Sofia: Academia.edu. 45 p.
5. Tysnes, I. D. (2022). *Exploring historical young adult fiction: A study of the representation of historical elements in the novel and film adaptation of The Book Thief*. Master's thesis. 45 p.
6. Kress, G., & van Leeuwen, T. (2002). Colour as a semiotic mode: Notes for a grammar of colour. *Visual Communication*, 1(3), 343–368.
7. Kauppinen-Räsänen, H., & Jauffret, M.-N. (2018). Using colour semiotics to explore colour meanings. *Qualitative Market Research: An International Journal*, 21(1), 101–117.
8. Mattera, C. (2016). Death as narrator: Trauma and mediation in Markus Zusak's *The Book Thief*. *Journal of Narrative Theory*, 46(3), 412–430.
9. Sviličić, N., Radek, I., & Grabar, I. (2024). Color semiotics: Color as a medium of communicating culture and emotions. *Collegium Antropologicum*, 48(1), 1–7.