

РОЗДІЛ 7 ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.111-31.09:[75.072.3:165.21Фаулз Д.
DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.41.2.42>

СПЕЦИФІКА ЕКФРАЗИСІВ У ПОВІСТІ ДЖОНА ФАУЛЗА «ВЕЖА З ЧОРНОГО ДЕРЕВА»

EKPHRASIS CHARACTERISTICS IN JOHN FOWLES'S NOVELLA "THE EBONY TOWER"

Білик Н.Д.,
orcid.org/0009-0009-8531-7712
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри зарубіжної літератури
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті проаналізовано типи й функціонування екфразисів у повісті Джона Фаулза «Вежа з чорного дерева». Попри їх розмаїття, складну структуру й значне змістове навантаження, предметом окремого дослідження вони не були. Метою статті є ґрунтовне осмислення екфразисів у контексті проблематики повісті, визначення їх превалюючих типів, трансформацій і функцій. Задіяні методи – інтермедіальний, історико-культурний, рецептивно-естетичний та інтертекстуальний, із залученням підходів компаративного, наратологічного, семіотичного, стилістичного, жанрологічного, контекстуального й текстуального аналізу. У ході роботи розглянуто різні типи екфразисів і виявлено: найбільше нульових (алюзивних) екфразисів; дескриптивний складник у структурі повніших екфразисів мінімізований, натомість підвищена їх аналітична/критична складова; останнє виглядає органічно, оскільки більшість екфразисів передано у сприйнятті персонажа, який є не лише художником, а й мистецтвознавцем. Розгорнутих екфразисів лише два – уявних картин Генрі Бреслі; вони теж аналітичні, з мінімізованим дескриптивним і суттєвим алюзивним складником, оскільки візуалізують зображене через передтексти («Нічне полювання» Учелло, збірний образ кермес Брейгелів і власну картину художника). При формуванні екфразису картини Бреслі задіяні його підготовчі малюнки, що дозволяє відтворити процес її творення, оприявнюючи перехід від індивідуального й конкретного до загальнолюдського й позачасового, що є характерним для мистецтва, наближеного до сюрреалізму. Екфрастичне відтворення ескізу Девіда Уільямса демонструє раціональний первень його творчого процесу й обмеженість зображально-виражальних засобів колориста, що відбиває критичне ставлення Бреслі (схоже, й самого Фаулза) до безпредметного мистецтва. Таким чином, екфразис задіяний у розкритті основного змістового конфлікту повісті – між репрезентативним і абстрактним мистецтвом. Розглянуто приховані й оманливі екфразиси (останнє визначення введено нами на означення екфразису з помилковою атрибуцією) і їхній ігровий імпульс, також проаналізовано розмивання меж між екфразисом і гіпотипозисом/живописом словом як одним із засобів долання меж медіа.

Ключові слова: екфразис, алюзивний екфразис, екфразис і мистецька критика, гіпотипозис, оманливий екфразис, інтермедіальність.

The article looks at the different types of ekphrases and how they work in John Fowles's novella "The Ebony Tower". Despite their diversity and complex structure, not to mention their semantic significance in the novella, they have not been the subject of specific research. The aim of this article is therefore to examine ekphrases thoroughly in the context of the problematics of the novella, identifying their prevailing types, transformations and functions. The main research methods employed are intermedial, historical-cultural, reception-aesthetic and intertextual, incorporating comparative, narratological, semiotic, stylistic, genre, contextual and textual analysis. In the course of the study, various types of ekphrasis were considered, revealing the following: most ekphrases in the story are null (allusive); the descriptive component of more complete ekphrases is minimised, while their analytical/critical component is increased. The latter is natural, since most ekphrases are presented through the perception of a character who is both an artist and an art critic. There are only two fully developed ekphrases: imaginary paintings by Henry Breasley. They are analytical, with a minimised descriptive component and a significant allusive component. They visualise what is depicted through prototexts, such as Uccello's painting, a composite image of Breughel's kermesse and Breasley's own painting. In creating the ekphrasis of Breasley's final painting, his preparatory drawings were used to reveal the creative process and demonstrate the transition from the individual and concrete to the universal and timeless, a characteristic of art bordering on surrealism. The ekphrastic reproduction of Williams's sketch illustrates the rational nature of his creative process, as well as the limitations of the colourist's representational and expressive capabilities. This reflects Breasley's (and seemingly Fowles') critical stance on non-objective art. Thus, ekphrasis is used to reveal the main conflict of the story, which is the opposition between representative and abstract art. We also examine hidden and deceptive ekphrases – we introduce the latter term to denote ekphrasis with a false attribution – and analyse their game-like impulse. We explore the blurring of boundaries between ekphrasis and hypotyposis, or painting with words, as a means of overcoming media boundaries.

Keywords: ekphrasis, allusive ekphrasis, ekphrasis and art criticism, hypotyposis, deceptive ekphrasis, intermediality.

Постановка проблеми. Екфразис – давній риторичний термін, який уперше зустрічається в прогімназмі Елія Феона з Александрії (I ст. н.е.) на означення типу мовлення, що яскраво виводить предмет перед очима. Проте вже на 5 ст. н.е. основним стає розуміння екфразису як відтворення словом образотворчого мистецтва. Зростання візуального складника в сучасній культурі, підвищення наукового інтересу до міжвидових інтеракцій, формування теорії інтермедіальності та нових практик письма зумовили різкий підйом інтересу до цього художнього феномену в останній третині XX ст., що було образно означено як ефрастичний бум. Наразі спостерігаємо стабільно високу увагу до екфразису, особливо приваблює дослідників закладений в ньому потенціал, за словами Р. Вебб, пробивання міжвидових бар'єрів і сприйняття його як ефективного засобу інтерсеміотичного перекладу. Цікавий матеріал для осмислення функціонування екфразису пропонує повість Джона Фаулза «Вежа з чорного дерева» (1974).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наскільки авторові відомо, екфразис у повісті Фаулза «Вежа з чорного дерева» не був предметом спеціального дослідження, на відміну від екфразису в романістиці Фаулза, передусім у романі «Колекціонер», на матеріалі якого О. Яценко вивела найдокладнішу класифікацію живописних екфразисів, що широко застосовується у вітчизняному літературознавстві, а Н. Ільїнська у стислій розвідці висвітлила музичний екфразис [5]. Утім, О. Анненковою були розглянуті окремі аспекти екфразису в повісті Фаулза в контексті «тексту культури», а у західному літературознавстві, зокрема німецькому, існує кілька цікавих праць, де екфразис у «Вежі з чорного дерева» залучений до вирішення ширших дослідницьких завдань. Одна з них присвячена специфіці постмодерністського екфразису [11], на жаль, у ній повість Фаулза заторкнута побіжно. Значний інтерес для нашого дослідження становить монографія С. Горлахера [13], де «Вежі з чорного дерева» присвячено окремий розділ, а екфразис включено до загального поля візуальності, що відповідає специфіці його функціонування в повісті.

Постановка завдання. Визначити превалюючі типи екфразисів, проаналізувати їхні функції, виявити й дослідити їх трансформації в повісті Д. Фаулза «Вежа з чорного дерева». Для цього: окреслити розуміння екфразису як предмету дослідження; розкрити співвіднесеність екфразису з гіпотипозисом і простежити розмивання їхніх меж у повісті; проаналізувати роль алюзій

при створенні екфразисів; дослідити критичного змісту тлумачні екфразиси як превалюючий тип розгорнутих екфразисів у повісті; оприявити гру письменника з читачем шляхом невірної атрибуції екфразисів; проаналізувати відображення основного конфлікту повісті через екфрастичне відтворення картин та ескізів героїв-художників. Основними методами дослідження є інтермедіальний, історико-культурний, рецептивно-естетичний та інтертекстуальний, із залученням підходів компаративного, наратологічного, семіотичного, стилістичного, жанрологічного, контекстуального й текстуального аналізу.

Виклад основного матеріалу. Наразі існує доволі широкий спектр тлумачень екфразису з точки зору відображених у ньому об'єктів. Традиційно найпоширенішим залишається його розуміння як відтворення словом візуального мистецтва, але об'єкт відтворення може розумітися по-різному. У максимально звуженому сенсі – лише як статичні образотворчі мистецтва (живопис, скульптура й т.д., в українському літературознавстві такий підхід послідовно відстоює Л. Генералюк), у ширшому – як статичні (картина, фреска, скульптура, барельєф, фотографія, архітектурна споруда тощо), так і часові, динамічні мистецтва (фільм, танець, телешоу тощо), у структурі яких є візуальний складник. Таке розуміння наразі є основним, його дотримуються такі визнані авторитети, як Дж. Хеффернан і Дж.Т. Мітчелл. Найширше розуміння екфразису в сенсі відтворення літературою візуальних об'єктів – відтворення будь-яких об'єктів довколишнього світу, а не лише мистецьких (його пропонують Крегер, почасти Голландер), утім, значної підтримки воно не має, оскільки перетворює екфразис на універсальний засіб візуалізації й практично зливає його з гіпотипозисом.

Термін гіпотипозис теж прийшов з античності, де вживався на означення опису візуально настільки достовірного, що він міг сприйматися як ілюзія реальності; часто такий тип письма означається як живопис словом. Як показує повість Фаулза, межа між екфразисом і гіпотипозисом на практиці може бути розмитою, але це не знімає їхньої диференціації як теоретичної проблеми [див.: 4]. Як формулює Т. Бовсунівська, «два споріднені поняття екфразис [...] та гіпотипозис [...] відрізняються один від одного тим, що екфразис – це словесний опис предметів мистецтва чи музики, а гіпотипозис – це створення словесної картини (виразного яскравого опису) на основі спостереження життя» [2, с. 11].

Як бачимо, тут екфразис означається як відтворення «мистецтва чи музики», що виводить на ширше його розуміння як відтворення літературою будь-яких видів мистецтва, не лише тих, до структури яких входить візуальний складник. Воно спирається на визначення екфразису Л. Геллером («будь-яке відтворення одного мистецтва іншим») й набуває все більшого поширення у вітчизняному літературознавстві. Утім, у повісті Фаулза маємо справу з найтрадиційнішим об'єктом екфрастичного відтворення – малярством.

Дефініцій екфразису вироблено багато, найвідоміша належить Хеффернану: “The verbal representation of visual representation” – «Вербальна репрезентація візуальної репрезентації» [12, с. 3]. Її Хеффернан доповнює чотирма рисами, які вважає обов'язковими для екфразису від Гомера до сьогодення: 1) перетворення нерухомої пози й жести в наратив; 2) просопопеїстичне надання голосу мовчазному образу; 3) відчуття тертя при репрезентації між медіумом, що означає, і об'єктом, що означається; 4) і в цілому боротьба за владу – парагон – між зображенням і словом [12, с. 136].

Діалогічний момент виразно відчутний в екфразисах Фаулза, але останнє уточнення має бути прокоментовано, перш ніж автоматично перенесено на екфразиси «Вежі з чорного дерева». І річ не в тім, що дефініція виведена на матеріалі екфрастичної поезії (хоча відмінності між нею і прозовим екфразисом як частиною більшого цілого не ігноруються), а в тому, що Фаулз намагається створити художній простір, на який перенесено притаманні живопису просторові й часові рішення. Важливу роль в цьому відіграють фрески Пізанелло й алюзії на інтернаціональну готику, європейське мистецтво XIV–XV ст. з характерними для нього рицарськими мотивами, узятими з романів високого середньовіччя. Особлива роль у злитті літературного й образотворчого належить мантуанському фресковому розпису Пізанелло, який має виразно літературний характер, що виявляється не лише в рицарських сюжетах, а й у тому, що він розгортається в часі, «не має чітко окресленого місця, розтікається на всі боки [...]». Співіснують [...] різні темпоральності з навмисним ефектом різкого переходу» [10]. У «Вежі з чорного дерева» візуалізація зображених на ньому сцен відсутня, та цей розпис, відомий під назвою «Турнір», відіграє у повісті значну роль, імітуючи разом з літературними передтекстами своєрідну синопію, по якій розгортається конфлікт між життєвими й естетичними позиціями героїв-художників. Його значення було підкрес-

лено й паратекстуальним елементом: зображенням золотокошої жінки, яку відкривач розпису ідентифікував як Ізольду; його Фаулз вмістив на обкладинці першого видання збірки.

Виникає питання: чи має екфразис хоча б відносно повно відтворювати артефакт (на чому наполягає Генералюк), чи він може бути нульовим, тобто зведеним до назви твору, імені художника, фіксації певних деталей тощо. На думку дослідниці, «т. зв. нульовий екфразис [...] це просто апелювання до іншого мистецтва, код якого відкриває новий асоціативний коридор» [4, с. 53]. Натомість Т. Рязанцева вводить до українського наукового дискурсу запропонований Ф. де Армасом термін «алюзивний екфразис», який має подібний до нульового екфразису зміст, коли «текст пропонує лише натяк» на твір, відомий як героєві, так і його адресатові [7, с. 224]. Докладений до «Вежі з чорного дерева», цей термін демонструє ефективність, адже в повісті величезна кількість імен художників і назв картин, свідомо спрямованих на пробудження розгорнутих мистецьких образів. Таким чином Фаулз активно залучає читача до співучасті у відтворенні візуального образу, що закладено в природі екфразису як художнього прийому.

Щойно Девід переступає поріг дому Бреслі, він починає закидати читача іменами авторів картин: «Три чудових малюнки Пермеке. Енсор і Марке. Ранній Боннар. Ескіз, виконаний в характерній гарячковій манері – це, безумовно, Дюфі. Далі чудовий Явленський (і як він тільки потрапив сюди?), Отто Дікс (підписаний автором пробний відбиток гравюри), а поруч, ніби для порівняння, малюнок Невінсона. Два Метью Сміти, один Пікабія, невеличкий натюрморт з квітами – мабуть, ранній Матісс, хоч і не дуже схожий, а решта...» [8, с. 20]. Як бачимо, частіше за все наводяться імена, не назви, часом, з певними уточненнями: ранній Матісс, Дюфі 1915-го року, ранній Боннар. Розглядаючи картини з колекції Бреслі, Девід намагається їх ідентифікувати, як правило, йому це вдається, зрідка він помиляється, про що дізнаємося пізніше. Ми перебуваємо в характерному для екфрастичної поезії просторі (згадаймо «Музей образотворчих мистецтв» В.Г. Одена) – музею, картинної галереї, виставки, що перенесено на прозовий твір доволі великого обсягу. А ще Девід ділиться з читачем збіраною для книги інформацією про Бреслі, і до імен і назв картин додаються назви мистецьких стилів, течій, шкіл...

Відносно екфразисів у «Вежі з чорного дерева» термін «алюзивний» буквально наполягає на

тому, щоб його було використано у ширшому сенсі, оскільки він відповідає сутності більшості представлених в ній екфразисів, – не лише нульових чи стислих, а й розгорнутих, які вибудовуються не стільки на дескрипції, скільки на аналізі й алюзіях на інші картини. Розглянемо це на прикладі репрезентації двох картин Бреслі, які можна означити як доволі рідкісний у повісті випадок розгорнутого екфразису. Обидва екфразиси неміметичні (уявні, умоглядні) й обидва тлумачні. Перший (закінченої картини) – цілісний, другий (ще не завершеної) – дискретний, складений з двох підходів до її осмислення Девідом. Означення цих екфразисів як розгорнутих є скоріше даниною обсягові їх словесного відтворення, а не докладності передачі зображеного на них, візуальна репрезентація майже повністю витіснена аналізом й осмисленням викликаних картиною образів.

Візуалізація зображеного здійснюється через реально існуючі твори: першої картини Бреслі, із назвою «Полювання у місячну ніч», – шляхом експліцитної референції на «Нічне полювання» Учелло, другої, поки неназваної, – через побачені натренованим оком Девіда імпліцитні алюзії на ту саму картину Учелло, щойно згадувану першу картину Бреслі і зображення кермеси у Брейгелів (без уточнення, на якій картині, скоріше за все – однієї з «Кермес» Брейгеля-молодшого). В екфразисі першої картини Бреслі алюзії на передтексти підкреслені, другої – ледь відчутні. Техніка створення екфразису тут своєрідна – зображене на «Нічному полюванні» Учелло «розмивається»: «ні гончаків, ні коней, ні дичини... поміж дерев лише вгадуються якісь постаті», залишається лише настрій «напруженості, що визначав характер пейзажу: таємничий і розпливчастий» [8, с. 21].

Коли Девід розгляне підготовчі малюнки й вислухає коментарі Бреслі, з'явиться продовження репрезентації незавершеної картини. Намальоване не отримає чіткіших контурів, але буде пояснено витoki, проаналізовано й зроблено висновки щодо настрою, переданого в картині, й в уяві реципієнта візуалізується образ очікування свята дитиною й розчарування від того, що воно не настало [8, с. 30]. Ми можемо уявити цю історію з далекого дитинства, відтворену на підготовчих малюнках, і стаємо свідками процесу її трансформації – розчинення конкретних образів і переходу від індивідуального до загальнолюдського, позачасового: «На робочих ескізах [...] було добре видно, як тема ярмарку ставала все менш відчутною, аж поки зовсім зникла. [...]

Розповідь Бреслі розкрила дивний внутрішній зміст картини, пояснила, чому в її центрі художник залишив залиту світлом порожнечу. У фантастичних паралелях, світлових плямах, схожих на маленькі планети в безконечній темряві, як і в решті картини, залишилося ще забагато конкретного. [...] Якщо перекласти все це на слова, то полотно виражало песимістичну й загальновідому істину про людську долю» [8, с. 30–31]. Наведені екфразиси відповідають тому, що ми знаємо про стиль Бреслі періоду Котміне, який критики називають «кельтським» (тут згадуємо про алюзії на інтернаціональну готику) і про присутній в ньому зв'язок з сюрреалізмом, про що буде сказано.

Є ще кілька стислих екфразисів картин Бреслі, один з них – «Вішальник. [...] Не той, веронський. Той, що у Фокса, здається. [...] Художник зобразив цілий ліс повішених людей поруч живих, які, здавалося, теж воліли б, щоб їх повісили» [8, с. 87]. Цей екфразис – свідчення того, як важко буває дошукатись першоджерел мистецтва, що можна перенести на роботу з передтекстами самого Фаулза, схильного до їх приховування [1].

Читач має аналізувати інформацію, оскільки Фаулз часом свідомо припускається помилки. Наведемо приклад екфразису, нібито чітко атрибутованого: Діана «зняла зі стіни малюнок олівцем і подала його Девідові. Гвен Джон. Девід нарешті зрозумів, хто позував художниці. Це був Генрі, десь у Девідовому віці. Він сидів прямий, мов струна, в дещо неприродній позі, набундючений, незважаючи на буденний одяг, – зятій молодий модерніст кінця двадцятих років» [8, с. 86]. Гвен Джон – британська художниця, яка писала на зламі XIX–XX століть практично лише жінок, і залишила порівняно небагато картин. Але залишила тисячі малюнків і ескізів, переважно теж жінок, часом дітей і котів, чоловіків вона малювала вкрай рідко. У каталозі картин і образних малюнків [16] нічого схожого на відтворений Фаулзом портрет знайти не вдалося. Але є дуже схожий, правда не малюнок, а портрет маслом племінника Гвен Джон – Каспара Джона, написаний його батьком, теж відомим художником Огастесом Джоном. Є портрети Каспара Джона й у зрілому віці, коли від став адміралом, героєм війни, тож чи не тому Девід називає Бреслі адміралом в епізоді його картинної появи, як у рамці, в отворі дверей? Це припущення може бути невірним, але подібна гра з «приховуванням» передтекстів цілком у дусі Фаулза.

Інший приклад достатньо розгорнутих екфразисів – картини Діани, які Девід оцінює скоріше

як викладач, у них питома вага аналітичного, критичного елементу ще вища, ніж в екфразисах картин Бреслі [8, с. 96–98]. Зв'язок екфразису з мистецькою критикою не є чимось новим, його демонстрували ще знамениті «Айконес» Філострата (170–274 рр. н.е.) – невеликі прозові твори, в яких автор описує й коментує картини, які він нібито бачив на віллі біля Неаполя. Скоріш за все каритини вигадані, однак це не важливо, оскільки і в своєму сучасному розумінні екфразис може бути словесним відтворенням як реальних, так і вигаданих творів мистецтва. Зв'язок з мистецтвознавчою критикою підкреслено й у визначенні екфразиса, сформульованого Генералюк: екфразис – «це літературний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю» [3, с. 188].

За спостереженням Д. Кеннеді, останнім часом критичний імпульс екфразису суттєво зріс. На його думку це становить певну складність для автора екфразису, оскільки критичне обговорення має залишатися самостійним мистецьким твором. Він посилається на Хеффермана у тому, що «відмінності між екфрастичним письмом і більш традиційною мистецькою критикою продовжують дедалі більше розмиватися» [15, с. 142]. При цьому застерігає від повного ігнорування відмінностей екфразису в критичному й художньому дискурсах: «Що дійсно відрізняє екфрастичний вірш від мистецтвознавчої праці, так це те, що вірш вимагає, щоб його читали як самостійний твір мистецтва. Тож якщо мистецтвознавча критика має справу з художником, картиною і зображенням на ній об'єктом, то дослідник екфрастичної поезії повинен брати до уваги поета і поетичний твір» [15, с. 142]. Наведені судження стосуються поетичного екфразису, але вони правомірні й щодо прозового, який є частиною більшого художнього цілого, у контексті якого він сприймається.

Утім, для такого твору як «Вежа з чорного дерева» зв'язок екфразису з мистецькою критикою цілком органічний. Більшість картин передано у сприйнятті Девіда, який є не лише митцем, а й мистецтвознавцем; мета його приїзду до Котміне – завершення книги про Бреслі. Та й основна проблематика твору Фаулза – естетична, осмислення стану мистецтва останньої третини ХХ ст. Генрі Бреслі й Девід Уільямс належать до різних поколінь, є носіями різного розуміння життя і різних тенденцій в мистецтві. Свого часу у вітчизняному літературознавстві відповідно до ідеологічних настанов радянських часів

(мистецький процес ХХ ст. – це боротьба реалізму з модернізмом, у якій реалізм нібито перемагає) зміст конфлікту між ними було заведено тлумачити як конфлікт між реалізмом (Бреслі) й модернізмом (Уільямс), що не відповідає дійсності. Бреслі – представник репрезентативного (предметного) живопису, який є характерним для реалізму, але не тотожним йому. Звісно, важко аналізувати вигадані картини, та словесне відтворення полотен Бреслі наводить на думку про зближення його мистецтва з сюрреалізмом, що підтверджують коментарі Девіда: «Якось він сам назвав свої картини маревом. Справді, в них було щось від сюрреалізму 20-х років». Є й опосередковані свідчення: сюрреалісти високо поцінували Паоло Учелло, зокрема за специфічну атмосферу загадковості й тривожності, яку випромінювали деякі його картини, у тому числі згадуване в повісті «Нічне полювання». Подібне враження справляє на Девіда й картина Бреслі, яка перегукується з названою картиною Учелло. Сказаного не достатньо, щоб свідчити про те, що Бреслі був сюрреалістом, але достатньо, щоб зробити висновок про те, що він волів дотримуватися однієї з двох основних тенденцій в мистецтві ХХ ст. – занурення в підсвідоме й позачасове, і вона була протилежною тій, якої дотримувався Девід – раціонального ставлення до творчості. Девід навіть власний творчий процес не розмежовує з критичним аналізом, що абсолютно неприйнятно для Бреслі, який мистецтво асоціює зі стихійно-творчим первнем.

У «Вежі...» полеміка між митцями передається не лише у формі дискусій, але й через екфразиси їхніх картин. Вже йшлося про картини Бреслі: Фаулз оприявнює для читача процес «розчинення» ідивідуального, конкретного й проявлення універсального, загальнолюдського при збереженні предметності. Зовсім інакше виглядає презентація Фаулзом ескізу колориста Девіда. По дорозі до Котміне він двічі «зупинявся і замальовував барви, які найбільше вразили його соковитістю і приємним відтінком. На аркуші паперу з'явилося кілька акварельних смужок, а поряд – чітко написані пояснення. Хоч вони і вказували на походження тих смужок (та означала поле, інша – освітлену сонцем стіну, ще інша – далекий пагорб), проте він нічого не малював. Зазначав іще дату, пору дня, погоду і їхав далі» [8, с. 4]. Девід ніби законспектовує «мальовничу сільську місцевість» [8, с. 3]. У наступній сцені Девід занотовує в пам'яті «теплі кольорові тони жіночого тіла, зелені барви катальпи й трави, кармінову стрічку на капелюсі» [8, с. 6–7]. Тут нотування

вживається в метафоричному сенсі, та згадка про прокоментований словами ескіз надає цьому процесу відчуття буквальності.

Основні знаки малярства – кольори й лінії – знаки природи. Ж.Б. Дюбо, зачинатель семіотичного підходу до видової специфіки мистецтва, у «Критичних роздумах про поезію і живопис» (1719) говорить, що живопис послуговується, як він каже, природними знаками, а поезія – довільними, й уточнює, що слово «знак» до живопису і докласти важко – живопис презентує нашим очам саму природу [6, с. 17]. Звернімо увагу, на цьому ескізі відсутні гнучкі лінії, характерні для природних об'єктів, мова малярства обмежена кольорами й компенсується мовою іншого мистецтва – словами. Це цікавий приклад екфразису, в якому відбито один з етапів процесу перекодування природних форм в абстракцію.

У «Вежі...» багато екфразисів, які містять посилання водночас на різних митців і, ширше, на різні стилі. Такий екфразис може бути зашифрований і розкритися згодом, можливо, й не повністю. Для прикладу наведемо сцену, побачену Девідом одразу після приїзду до Котміне, яку він занотовував у пам'яті: «Перед ним простягався розлогий лужок з клумбами, декоративними кущами та деревами. [...] За ними, немов купаючись у спекоті, лежали дві голі дівчини. [...] Та, що ближче, лежала на животі, спершись підборіддям на руки, й читала книжку. На голові в неї – крислатий солом'яний капелюшок, вільно перев'язаний яскраво-червоною стрічкою».

Залитий сонцем пейзаж, на перший погляд, можна розглядати як гіпотипозис, безвідносно до певних картин, індивідуального стилю митця чи художніх напрямів, течій, шкіл. Водночас Фаулз спрямовує читача до його сприйняття крізь призму французького імпресіонізму і Гогена. Алюзією на імпресіонізм виглядає увага до освітлення, ефект «купання в спекоті», яскравий проблиск червоного на мерехтливому зеленому тлі. А засмага Химери, яскраві кольори, природність поз дівчат апелює скоріше до Гогена. Експліцитна алюзія до Гогена і конкретної картини Мане з'являється в підкреслено картинній сцені пікніка на лісовому ставку: «подруги опустилися на коліна й почали виймати все з кошиків. Девід і Бреслі підсунулися ближче до затінку. Гоген поступився місцем Мане» [8, с. 66]. Озвучені імена художників підтвердили здогадку про присутність алюзії на імпресіонізм і Гогена в першій сцені з оголеною натурою і правомірність її розуміння як збірного екфразису, що не суперечить її сприйняттю і як гіпотипозиса.

Імпресіоністичний живопис і особливо Гоген в обох сценах поєднані з вітаїстичним духом Котміне й співвідносяться з вченням Бреслі не боятися тіла; еротизація відсутня в обох випадках. На картині «Сніданок на траві» Мане оголена жінка поруч з одягненими в костюми чоловіками виглядає так, ніби ніхто, та й вона сама не усвідомлює її наготи; для тайтенок Гогена напівоголене тіло є абсолютно природним. І ще цікавий момент: у Фаулза оголене жіноче тіло зливається з природою, не виділяється на тлі трави й листя, його останнім фіксує око Девіда, рухаючись від об'єкта до об'єкта в першій з аналізованих сцен, а його увага фіксується на кольорах і освітленні.

Розглянемо докладніше сцену на лісовому ставку. У ній присутні прямі посилання на Мане, адже її зміст підкреслено корелює з його «Сніданком на траві» (*“Déjeuner sur l'herbe”*), що вербалізується Фаулзом: «Дівчата пропонують невеличкий *déjeuner sur l'herbe*», – говорить Бреслі Девідові. «Купальниці» Поля Сезанна (кілька картин із зображенням купальниць і однаковою назвою, найбільша – із назвою «Великі купальниці») ніде не згадані, але безмовно присутні; для Фаулза Сезанн як мислитель і митець був дуже важливим. Прямо вказаний Поль Гоген: «Те, що він (Девід. – Н.Б.) бачив перед собою, перегукувалося з Гогеном: смагляві груди й сад Едема». А підмічена в Діані м'якість кватроченто (англ. *"quattrocento delicacy"*), в українському перекладі Д. Стельмаха передана як «делікатність кватроченто» [8, с. 68], переносить нас до живопису Пізанелло й інтернаціональної готики, інша поширена назва якої «м'який стиль». Це збірний екфразис, у ньому поєднані конкретні картини й стилі епох, експліцитні й імпліцитні алюзії на них організовують сцену, яка перебуває на межі екфразису й гіпотипозису.

Давно помічено улюблений прийом Фаулза – надавати зображеному статус картини шляхом обрамлення; найчастіше роль рами виконує отвір дверей. Появу рами можна сприймати як сигнал до пошуку джерела зафіксованої у вигляді картини сцени й ідентифікувати її як екфразис, але далеко не завжди першоджерело можна знайти, частіше його не існує. Девід з вулиці заглядає в просторий притемнений передпокій, а «у протилежному кінці холу видніли ще одні розчинені двері, а за ними, наче в рамі, зеленів осяяний сонцем сад» [Фаулз 1986, с. 6]. Тут письменник уперше в межах цієї повісті вдається до прийому «обрамлення», тож підкреслює його («наче в рамі»), надалі ми самі фіксуватимемо його. Яскравість картині надає й те, що вона відкрива-

ється не одразу, притінена кімната відтерміновує й підсилює ефект яскравого спалаху. Цей прийом Фаулз неодноразово повторюватиме: «Раптом [...] у дверях, що виходили в сад, з'явився сам художник», «у дверях сонячні промені на мить вихопили з галабії обриси дівочої постаті» й т. д. Звернімо увагу, як Фаулз в аналізованій сцені відтворює побачену оповідачем картину: у послідовності рухів ока (цю рису екфразиса спостеріг Геллер), яке призвичаюється до яскравого світла й переходить від одного об'єкта до іншого, саме так, як ми розглядаємо картину.

Висновки. У Фаулза екфразис не лише вступає у взаємодію з гіпотипозисом і загалом комплексом літературних засобів, які ми узагальнено називаємо словесним живописом, їхня взаємодія стає одним із засобів інтерференції живописного й літературного, створення специфічного художнього виміру, у якому образотворча складова сприймається рівноцінною літературній. Таким чином організований літературний текст мінімалізує чужість екфразису, зводить до мінімуму парагономічні взаємини двох медіа, натомість підсилює й максимально реалізує діалогічний потенціал, закладений в ньому.

Звернення до екфрастичної техніки посилює відчуття візуальної насиченості, загалом притаманної «Вежі з чорного дерева», водночас надає повісті «компактності», характерної для просторового мистецтва. Екфразиси не лише промальовують культурний контекст, а й виконують цілком конкретні функції, доповнюючи чи навіть

заміщаючи словесний опис у таких складових тексту, як портрет, пейзаж, інтер'єр, які не дарма означаються термінами, запозиченими літературою з образотворчого мистецтва. При цьому вони передають не лише зовнішні ознаки, але й настрій, атмосферу, внутрішню сутність. Так, алюзії до картини Тулуз-Лотрека «Le Divan Japonais» й портрет, похашцем намальований Бреслі у стилі цього художника, наочно передають враження від Химери, а підмічена Девідом «сільська простота» сукні «наче з ілюстрації Кейт Грінеуей»¹, змінює ракурс сприйняття дівчини. Згадка про Шардена й Жоржа де Латура викликає у уяві інтер'єр, освітлення й атмосферу вітальні в Котміне, а алюзія до картини Мілле «Офелія» передає не лише тендітну, в душі кватроченто, зовнішність Діани, але й її жертвовність (тут спрацьовує згадка про Ліззі Сідал, з якої писалась Офелія)².

У повісті обмаль розгорнутих екфразисів, натомість багато нульових, які ми пропонуємо означувати услід за Армасом як алюзивні. Іншою характерною рисою є рішуче переважання критичного (мистецтвознавчого) елементу над дескриптивним в структурі екфразисів. Твори мистецтва передані в сприйнятті художника й мистецтвознавця Девіда Уїльямса, що робить цілком органічним те, що артефакт не стільки візуалізується, скільки аналізується й коментується. Можна простежити в екфразисах уявних картин героїв-художників втілення характерного для них творчого процесу й оприявлення через них сутності полеміки між ними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білик Н. Д. Роман Сомерсета Моема «Місяць і мідяки» як «прихований» передтекст повісті Джона Фаулза «Вежа з чорного дерева». *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2025. № 96. С. 73–78.
2. Бовсунівська Т. Синкретизм мистецтва і становлення теорії екфразису. Екфразис. *Вербальні образи мистецтва*. Київ: Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. 2013. С. 5–20.
3. Генералюк Л. Виклики екфразису. *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України / Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Київ. 2018. С. 184–200.
4. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і час*. 2013. № 11. С. 50–61.
5. Ільїнська Н.І. Екфразис у романі Дж. Фаулза «Колекціонер»: типологія і функції. *Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Бердянський державний педагогічний університет*. 2021. С. 99–101.
6. Наливайко Д.С. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України / Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*. Київ. 2018. С. 12–50.

¹ Кейт Грінвей (1846–1901) – відома ілюстраторка дитячих книг вікторіанської доби, була також письменницею.

² Елізабет Сідал Россетті (1829–1862) – англійська поетеса і художниця, була моделлю для багатьох художників-прерафаелітів, головним чином для свого чоловіка Данте Габрієля Россетті. Згадка про неї може сприйматись як пророцтво одного з варіантів подальшої долі Діани: Ліззі Сідал мала власні мистецькі прагнення, але підпорядкувала їх своєму чоловіку, оскільки його власна творчість залежала від неї. Вона застудилася, коли позувала для Офелії, вважається, це стало причиною її смерті.

7. Рязанцева Т. Анаморфоза й екфрасис у метафізичній поезії XVII–XX ст. *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*. Київ. 2018. С. 201–233.
8. Фаулз Д. Вежа з чорного дерева / пер. с англ. Д.М. Стельмаха. Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро». 1986. С. 3–129.
9. Fowles J. The Ebony Tower. Granda. 1975. P. 7–115.
10. Giannini F. & Baratta I. The Pisanello Tournament in Mantua. The story of the exciting discovery of a spectacular cycle. *Finestre sull'Arte. The Best of Italian Art*. 2022. URL : <https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artist/the-pisanello-tournament-in-mantua-the-story-of-the-exciting-discovery-of-a-spectacular-cycle>
11. Gorbina N. The Ekphrastic Gaze in British Postmodern Fiction. Dortmund. 2020. 186 p.
12. Heffernan J.A.W. The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury. University of Chicago Press. 1993. 249 p.
13. Horlacher S. (1998). Visualität und Visualitätskritik im Werk von John Fowles. Tübingen. 1998. 368 S.
14. Kennedy D. Ekphrasis and Poetry. Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music. De Gruyter. 2015. P. 141–155.
15. Langdale C. Gwen John: With a Catalogue Raisonne of Paintings and Selection of Drawings. Yale University Press. 1988. 134 p.