

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.111.09 Фаулз
DOI: 10.32342/2523-4463-2019-2-18-8

Е.С. АННЕНКОВА,
*доктор филологических наук,
профессор кафедры мировой литературы и теории литературы
Национального педагогического университета
имени М.П. Драгоманова (г. Киев)*

ВНУТРИ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ: «ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ» В ПОВЕСТИ ДЖОНА ФАУЛЗА «БАШНЯ ИЗ ЧЕРНОГО ДЕРЕВА»

В статье анализируются визуальные образы повести Дж. Фаулза «Башня из черного дерева», составляющие специфический «текст культуры», под которым понимается отраженная в тексте совокупность культурно-художественных ценностей, сформированных на всем протяжении развития европейской культуры и актуализированных и осмысленных в контексте текущего времени сознанием как автора, так и потенциального реципиента. Многочисленные и разнообразные визуальные образы, которые составляют текст «Башни из черного дерева» и насыщают его требующими расшифровки смыслами, делают это произведение Дж. Фаулза одним из ключевых как в контексте творчества писателя, так и для всей европейской художественной литературы XX в. Исследуются возможности прочтения литературного текста как визуального объекта с помощью интермедиального анализа; прослеживаются аспекты реализации в тексте поэтики визуальности на эксплицитном и имплицитном уровнях; изучаются особенности взаимодействия и взаимообогащения языков литературы и живописи, когда на пересечении двух семиотических систем возникают поля дополнительной смысловой напряженности, подлежащие интерпретации, углубляющие семантическое пространство художественного текста и активизирующие культурную память читателя. Результаты изучения этого «сложно устроенного текста» (Ю. Лотман), его разнообразных экфрасисов, заимствованных у живописи приемов повествования, специфики его контекстуальных референций позволяют рассматривать «Башню из черного дерева» как «текст культуры», который проявляет свойственные культуре XX века черты.

Ключевые слова: текст культуры, интермедиальность, визуальный код, визуальные образы, семиотическая система, экфрасис.

У статті аналізуються візуальні образи повісті Дж. Фаулза «Вежа з чорного дерева», що являють собою специфічний «текст культури», під яким розуміється відображена у тексті сукупність культурно-художніх цінностей, сформованих протягом усього розвитку європейської культури та актуалізованих і осмислених у контексті поточного часу свідомістю як автора, так і потенційного реципієнта. Численні та різноманітні візуальні образи, які складають текст «Вежі з чорного дерева» та насичують його смислами, що потребують декодування, роблять цей твір Дж. Фаулза одним з основних як у контексті творчості письменника, так і для всієї європейської художньої літератури XX ст. Досліджуються можливості прочитання літературного тексту як візуального об'єкта за допомогою інтермедіального аналізу; простежуються аспекти реалізації у тексті поетики візуальності на експліцитному та імпліцитному рівнях; вивчаються особливості взаємодії та взаємозбагачення мов літератури і живопису, коли на перехресті двох семиотичних систем виникають поля додаткової смислової напруженості, які підлягають інтерпретації, поглиблюють семантичний простір художнього тексту та активізують культурну пам'ять читача. Результати вивчення цього «складно влаштованого тексту» (Ю. Лотман), його різних екфразисів, запозичених із живопису прийомів нарації, специфіки його контекстуальних референцій дозволяють розглядати «Вежу з чорного дерева» як «текст культури», який проявляє властиві культурі XX століття риси. Метою статті є дослідження повісті Дж. Фа-

ула «Вежа із чорного дерева» як тексту, з одного боку, візуального, а з іншого, як тексту культури, численні художні пласти якого складаються у цілісну єдність європейського культурного універсуму, що укорінюється і у власному минулому, і спроектований своїми джерелами і власним буттям у майбутнє.

Ключові слова: текст культури, інтермедіальність, візуальний код, візуальні образи, семиотична система, екфразис.

Написанная в 1974 г. знаменитая повесть Дж. Фаулза «Башня из черного дерева» устойчиво и закономерно, уже на протяжении длительного периода времени привлекает внимание как читательской аудитории, так и зарубежных и отечественных литературоведов. Казалось бы, произведение английского писателя тщательно изучено в самых разнообразных контекстах, претекстах и подтекстах, однако исследования этого смыслового текста не утихают и до сих пор. Очевидно, что такой высокой степени привлекательности эта повесть Фаулза обязана целому ряду причин: и напряженности поставленных в ней проблем, затрагивающих «онтологические и экзистенциальные основы жизни современного человека» [1, с. 3], **начиная от частностей обыденного существования человека и злободневных аспектов функционирования и роли искусства в современном мире и заканчивая вопросами человеческой свободы и «со-бытия искусства и жизни» [1, с. 3]; и глобальности затронутых в ней тем и прочитываемых мотивов; и ее обращенности к мифологическим и архетипическим структурам человеческого сознания и поведения; и присутствующим в ней кодам двух мощных семиотических систем, что размыкает этот текст в пространство историко-литературных, историко-культурных и интермедиальных, интерсемиотических исследований, то есть, в актуальное сейчас поле междисциплинарных студий. Целью данной статьи и является изучение повести «Башня из черного дерева» как текста, с одной стороны, визуального, а с другой – как текста культуры, множественные художественные пласты которого складываются в целостное единство европейского культурного універсума, коренящегося и в собственном прошлом, и спроецированного своими истоками и настоящим бытованием в будущее.**

Творчество Дж. Фаулза и его повесть «Башня из черного дерева» часто становились объектом исследования западных ученых, таких, как М.П. Бачбергер (M.P. Buchberger) [20], М. Гурвиц (M. Hurgwitz) [24], С. Хорлайчер (S. Horlacher) [22; 23], К. Кресап (K. Cresap) [21], М. Мараис (M. Marais) [25], Дж. О'Салливан (J. O'Sullivan) [26], Ем. Похлер (Em. Pohler) [27], а с точки зрения визуальных образов, представленных в повести, «Башня из черного дерева» фрагментарно изучалась литературоведами Н. Бочкаревой [4], Н. Лобковой [9] и др., однако представляется важным рассмотреть этот текст как «универсальный медиум» (Н. Симбирцева), как «текст культуры», обнажающий многозначные связи между литературой и живописью, словом и линией, цветом, автором, текстом и реципиентом, прочитать как текст европейской культуры, которая развивается как продуктивный диалог прошлого и настоящего, традиционного и инновационного. Все эти сложные «языки», язык литературы и язык живописи, задействованные в тексте повести Фаулза, делают его гетерогенным и многосмысловым, ориентированным на прочтение одновременно на нескольких семиотических уровнях, точнее, **на пересечении и переплетении этих уровней, ибо, как справедливо отметил Ю. Лотман, «для того чтобы некоторый биструктурный текст начал генерировать новые смыслы, он должен быть включен в коммуникативную ситуацию, в который возник бы процесс внутреннего перевода, семиотического обмена между его подструктурами» [11, с. 116]. Все выше названные элементы «Башни из черного дерева» вступают между собой в «диалогические и игровые соотношения», которые образуют его «внутренний полиглотизм» [10, с. 145] и генерируют смыслы, связанные, прежде всего, с памятью культуры и актуализируемые лишь в контексте единого поля европейской художественной культуры. При этом сложными взаимоотношениями в «Башне из черного дерева» отмечены не только интерсемиотические связи, но и диалогически-полемические отношения между искусством традиционным и авангардным. Считывание и изучение этого сложного и многоуровневого процесса взаимодействия разных структур, заложенных в повести Фаулза, начиная от эксплицитных и имплицитных экфразисов, заимствованных у живописи и транспонированных на литературный текст приемов повествования и заканчивая по-**

груженностью «Башни...» в культурный контекст времени и эпохи, дает возможность говорить о ней как о тексте культуры XX в., как об очень «сложно устроенном тексте» (Ю. Лотман), который проявляет свои собственные культуры XX в. многоликость, гетерогенность, динамичность, кризисность и хрупкость.

Хорошо известно, что Дж. Фаулз последовательно и устойчиво интересовался проблемой искусства, посвятив философии искусства, выражению своих взглядов на законы существования и функционирования искусства, а также значению фигуры художника, творца произведений искусства, достаточное количество теоретико-публицистических работ. Так, и в «Аристосе», и в «Кротовых норах» Фаулз настойчиво варьирует мысль о связи искусства и времени, о бытовании искусства во времени, о смысле искусства, который для него видится в том, что «искусство – это попытка преодолеть время» [16, с. 364] и что «искусство успешнее всего побеждает время» [16, с. 354], так как оно обладает вневременными свойствами, существуя, однако, в контексте того или иного времени, в котором каждое произведение искусства обретает свою жизненную историю, свою величину и безвременность. Время, как считает Фаулз, наделяет произведение искусства особой красотой: чем оно древнее, тем значительнее и ценнее, потому что смогло выжить во временной протяженности. И обладают произведения искусства «потенциалом выживания» (Дж. Фаулз) благодаря культурной и творческой памяти, которая, как писал Ю. Лотман, непосредственно связана с «памятью искусства». Каждый человек в той или иной мере владеет творческой памятью, но лишь художник владеет ею наиболее полно, потому что память искусства обращена к памяти Мнемозины, матери всех муз, обладающей знанием всех истоков и начал, знанием прошлого. Как утверждает М. Элиаде, «благодаря первоначальной памяти поэт, вдохновленный Музами, приближается к первоосновам сущего» [18, с. 123]. Погруженность в память культуры и искусства, осознанность «чувства истории» (Т.С. Элиот) предопределяет непрерывность связи времен и поколений, жизнеспособность человеческой культуры, что дает возможность Фаулзу утверждать: «искусство, лишенное корней, вращающееся по орбите в мертвом космосе, не имеет смысла» [15, с. 183].

Важным в системе взглядов Дж. Фаулза на современное искусство является и его отношение к визуальным искусствам. В интервью Н. Бушмановой писатель говорил о том, что ему «интересно все искусство» [5, с. 175], однако из всех искусств, кроме литературы, больше всего его «привлекают искусство визуальные – от кино до живописи» [17]. В современной английской литературе серьезное увлечение изобразительным искусством и визуальностью свойственно ярким ее представителям (А.С. Байетт, Дж. Барнс, Дж. Коу и др.), что обнаруживается не только в их художественных, но и публицистических текстах. Это подтверждает справедливость утверждений У.Дж.Т. Митчелла о произошедшем в постмодернизме «изобразительном повороте» («pictorial turn») [цит. по: 7, с. 51], когда все большую значимость приобретают не письменные, а визуальные образы и коды. Так, например, Дж. Барнс в сборнике эссе «Открой глаза», посвященном европейской живописи, говоря о большом пути, который прошло искусство от романтизма до реализма и модернизма, размышляет о природе литературы и живописи и находит, что проследить путь от стиля к стилю, от направления к направлению в литературе сложнее, чем в живописи, где, как в музее, просматривается ясное и последовательное повествование [3, с. 15]. Однако для него очевидной представляется склонность человеческой природы к вербализации, и его рассуждения о свойствах и характеристиках литературного и живописного искусств созвучны фаулзовским мыслям о превосходстве искусства слова (поэзии) над живописью, ведь оба они, будучи художниками слова, признают, что «слово – самый точный и всеобъемлющий инструмент человека» [16, с. 397]. Визуальное искусство, по мнению Фаулза, возможно, «лучше слов передает внешний облик», но выражение лежащего за внешним для него усложняется, тогда как слово обладает большей точностью, за которой легче улавливается «ложная многозначительность», которой так грешит современное (псевдо)искусство. Очевидно, с ощутимой определенностью слова писатель связывает и большую информативность искусства слова, которой «как визуальное, так и акустическое искусства» жертвуют ради «скорости» и удобства «сообщения» [16, с. 395]. Более того, Фаулз даже усматривает угрозу, «острую болячку» современной культуры в ее преувеличенном акценте на визуальном [5, с. 185], с которым обращаются с излишней легкостью и чересчур поверхностно,

небрежно, а на фоне дилетантизма новейших видов визуальных искусств искусство слова в XX в. стало принадлежать к искусствам «непривилегированным», однако тем более значимым, способным продуцировать вечные, безвременные смыслы [5, с. 185]. Принимая во внимание то, что и Барнс, и Фаулз остаются в орбите нравственно, гуманистически ориентированного искусства, выводы их о функции, смысле и критериях подлинного искусства схожи: «во всех видах искусства присутствовали одновременно две вещи: желание создать новое и непрерывный диалог с прошлым» [3, с. 15], **то есть в истинном искусстве всегда проявлена обращенность к традиции.** Знание истоков и начал и одновременно творческий диалог, полемика, стилизация, пародирование и другие формы взаимодействия с многовековой культурой представляются этим писателям необходимым условием существования настоящего искусства, которое стремится, по выражению Фаулза, «стать событием на все времена».

Очевидно, что, как и Барнс, который в своих эссе о живописи будто вступает в полемику с тезисом своего кумира Г. Флобера о невозможности рассуждать об одном искусстве в терминах другого и рассказывает о разных художниках и их картинах, преодолевая условности визуального и словесного искусств, так и Фаулз в «Башне из черного дерева» для «удобства сообщения» использует визуальный код и изобразительное искусство, вводя «текстообразы» (У. Дж. Т. Митчелл) и тем самым размывая границы чисто литературного текста, донося информацию в синкретическом виде, с помощью нескольких медиа, при взаимодействии, сопряжении которых происходит их трансформация и наращивание смыслов. Так текст повести оказывается «информационным генератором» (Ю. Лотман), становится, как всякий «текст культуры», таким текстом, который несет новую информацию, отражающую специфику осмысления автором современной эпохи и, в частности, роли искусства и художника в ней, и актуализирует пласты предшествующей, ставшей уже традицией культуры, которые считываются потенциальными и подготовленными рецепиентами.

На первых же страницах «Башни из черного дерева» мы читаем: «каково бы ни было воображение, ничто не может заменить то, что видишь глазами» [15, с. 116]. Действительно, глаз автора повести и глаза его главных героев, художников, являются едва ли не самыми главными проводниками в царство культуры и искусства, которое открывается сначала нашему визуальному восприятию, а потом, многократно наращивая смыслы и их оттенки, нашему духовному зрению и сознанию. Это происходит благодаря возможности «преобразующих актов видения» [2, с. 224], ибо «видение есть акт интерпретации» [2, с. 241]. Представляется, что текст «Башни...» является красноречивой иллюстрацией тезиса Мике Баль о том, что «даже “чисто” языковые объекты, такие как литературные тексты, можно содержательно и продуктивно анализировать как визуальные. В самом деле, некоторые “чисто” литературные тексты способны к визуальному продуцированию смысла» [2, с. 224]. Л. Геллер назвал такую методологию ученой «эпистемологическим хиазмом», когда происходит «изучение литературы как живописи, а живописи как литературы» [7, с. 51], и повесть Фаулза интересна именно с этой позиции.

Ключевым художественным приемом организации «Башни из черного дерева» является экфрасис, который Дм. Токарев метафорически определяет как «“мостик” между невыразимым и выразимым» [13, с. 22]. Фаулз строит свое произведение как «текст в тексте», где, воспользовавшись предложенными терминологическими разграничениями М. Костантини, экфрасис присутствует в виде сжатого «экфрастического сборника» [8, с. 32], в котором продуманно инкорпорированы в литературный текст как реально существующие картины европейских художников, так и выдуманные живописные работы главных героев повести (причем последние, как в зеркале, отражают и/или искажают уже созданные произведения искусства великих мастеров), и в виде экфрастических отрывков [8, с. 32], в которых описания пейзажей и сцен могут прочитываться как созданные писателем-визуалом живописные полотна и/или аллюзивно соотноситься с уже существующими картинами живописцев. Такое «удвоение», наложение разных визуальных кодов, с одной стороны, и литературных, с другой, превращает этот текст в «поле схождения цитат из литературы и других видов искусств» [12, с. 57], дает возможность писателю наиболее полно реализовать через весь образно-мотивный комплекс повести свои мысли об искусстве, ко-

торое в условиях современного мира отворачивается от человека, утрачивает свою гуманистическую основу. Но помимо этого, разумеется, такая внутренняя организация текста апеллирует к «образцовому читателю», который сможет отвечать «предвидимой интерпретации» (У. Эко) и ведущей интенции этого насыщенного «текста культуры».

Визуальные образы доминируют в повести, и поэтика визуальности проявляется на эксплицитном и имплицитном уровнях текста. На эксплицитном уровне повесть изобилует именами выдающихся художников разных времен существования европейского искусства: от раннего Ренессанса до середины XX в., от романтиков, реалистов и модернистов и до авангардистов всевозможных направлений и представителей новейшего искусства. Кроме того, сами главные герои повести являются профессиональными художниками, а дом старого живописца Генри Бресли выразительно говорит сам за себя – это дом художника и дом культуры, которая представлена здесь не только фигурой творца, «крупнейшего художника» [15, с. 120] XX в., а и его собственными работами и многочисленными полотнами знаменитых художников прошлого и современности, которые не столько украшают его тихое и комфортное жилище, сколько отражают его отношение к искусству и рассказывают об этапах развития европейского искусства. Фаулзу достаточно перечислять фамилии художников, даже не упоминая названий их картин, чтобы читатель смог представить себе круг увлечений и специфику вкусов старого Бресли, который покупал все эти полотна точно не ради вложения денег, а для того, чтобы получать эстетическое наслаждение и размышлять о них. Интересно, что преобладают тут картины его современников, в основном представителей постимпрессионизма (Поль Серюзье, Метью Смит) и авангардизма (Жорж Брак, Кристофер Невисон, Отто Дикс, Хуан Миро, Франсис Пикабия, Алексей фон Явленский, Мари Лорансен). Упомянутые в литературном тексте, все эти имена начинают вибрировать смыслами более глубокого порядка, открывая нам подчеркнута сложную личность старого Бресли, который на фоне других художников, его современников, выделяется личностной оригинальностью, ибо, многое принимая в их творчестве и идя с ними в одном русле модернизма первой половины XX в., он не меньше в нем и отвергал. Отталкивали его все более нарастающая беспредметность, «пренебрежение природой» [15, с. 183] в новом искусстве, его немотивированная, агрессивная оторванность от реальности и тем самым двусмысленность (само)выражения, вплоть до стирания и негации человека и предшествующей традиции; не любил он и Пикассо, который, по его мнению, «дурачил людей» [15, с. 163].

Такая позиция Бресли позволяла некоторым критикам называть его «эклектиком», в картинах которого причудливым и неожиданным образом прочитываются следы как мастеров-романтиков (Франсиско Гойя, Диас де ла Пенья, Сэмюел Палмер), так и авангардистов, сюрреалистов и кубистов (Марк Шагал, Жорж Брак). В своем творчестве Генри часто обращался к наследию прошлого, в чем проявлялось его пристрастие к «анахронизмам»: у него были картины-«грезы», отмеченные сюрреализмом, и картины-гобелены, характерные для средневековья и Возрождения. В его рисунках на тему гражданской войны в Испании просматривался возврат к Гойе, в написанной им в 69 лет картине «Охота при луне» ощущался след «Ночной охоты» (1460) Паоло Уччелло, большого мастера раннего Ренессанса и тоже смелого экспериментатора, художника-новатора, тут чувствовались «уважение к вековой традиции и издевка над ней» [15, с. 125], а в цикле Котминэ проявлялась общая большая эрудированность и начитанность старого Бресли, так как в этой серии картин прослеживаются аллюзии не только на работы художников эпохи Возрождения, но и на литературные старинные источники, в частности, средневековую бретонскую литературу, Артуров цикл, кельтский стиль с присущими ему лесными мотивами и таинственными фигурами. Все это включает искусство Бресли в европейский культурный поток, в единую художественную традицию европейского искусства. Ведь в сознании Бресли сидели все картины прошлых художников, он их никогда не забывал [15, с. 162], а жил запечатанными в памяти образами, что делало его обладателем «памяти Тиресия» (М. Ямпольский).

С другой стороны, ведущей авторской интенцией в повести является желание отыскать приметы культурно-художественной традиции в творчестве Бресли, стремление противопоставить его искусству лишенному жизни искусству молодого художника и критика Дэвида Уильямса, творческие опыты которого понятны и даже близки Диане, тоже пред-

ставительнице другого, нового поколения художников. При всей технической отточенности работ Дэвида и при всем его таланте правильно использовать тона и их оттенки, тем не менее в его картинах отсутствовали смелость и жизненная энергия, они хорошо продавались и «смотрелись на стенах жилых комнат» [15, с. 123], но в них чувствовалась боязнь жизни, желание укрыться от мира и от самого себя. Практически то же самое говорится и о художественных опытах Дианы (Мыши), но важно, что такими, лишенными индивидуальности и стремительности линий, твердости и силы [15, с. 167] работ Бресли видит ее картины именно Дэвид. Так, через вербальные фрагментарные описания картин молодых художников Фаулз передает и содержание их душевного мира: они нерешительны, усреднены, у них нет богатого воображения и смелости, они не живут полной жизнью. И если Диана еще слишком молода и все еще пребывает в процессе становления, она мучительно обдумывает свое непростое положение и связь с Бресли, при этом старательно отгораживая себя от внешнего мира, того мира, что находится за пределами усадьбы Котминэ, то Дэвид оказывается уже сложившимся обывателем, который хочет прежде всего обыкновенной и комфортной жизни, и его ремесло живописца дает ему возможность вести удобное и спокойное существование. Он знает, что легенды о «гениальных художниках, ютящихся на чердаке, нынче не в моде» [15, с. 170], поэтому он «никогда не станет другим», «он был, есть и будет порядочным человеком и вечной посредственностью» [15, с. 184]. Дэвид всегда готов рассматривать жизнь «в виде нормального логического процесса» [15, с. 147], он не способен рисковать и не может ощутить полноту бытия, в отличие от Бресли, который живет, как «самодовольно улыбающийся сатир», «с радостью посылающий проклятья здравому смыслу и расчету» [15, с. 147]. Дэвид, в отличие от Бресли, никогда не станет настоящим художником – ведь истинное «искусство глубоко аморально» [15, с. 184], глубоко индивидуалистично и экспериментально, но при этом в таком искусстве говорит весь прошлый художественный опыт, благодаря чему оно и становится обращенным в вечность.

Используя в повести имена художников прошлого или названия их картин, эти «говорящие» образы живописной знаковой системы, Фаулз тем самым углубляет, наращивает смыслы литературного текста. Так, достаточно Генри сказать о Диане, что она воображает себя Лиззи Сиддал и представляет себя изображенной на полотнах Милле, как подготовленный читатель понимает, что с помощью этого ключа и сюжета из личной истории художников-праерафаэлитов Д.Г. Россетти и Дж.Э. Милле и особенно картин последнего (аллюзия на известные работы Дж.Э. Милле «Офелия» и «Мариана» представляется прозрачной) подчеркиваются и особенная, трогательно-соблазнительная чувственность Дианы, которая задевает сердца Генри и Дэвида, и ее положение жертвы, печальной и одинокой в своей судьбе. А свои отношения с Дианой Генри описывает лишь одной отсылкой к картине П. Рубенса «Отцелюбие римлянки»: «дряхлый старик сосет грудь молодой женщины» [15, с. 130], и сразу становится понятно, насколько глубоко старый художник понимает и переживает сложившуюся между ним и молодой девушкой ситуацию.

Упоминания в литературном тексте имен художников или названий картин вносят в него дополнительную смысловую напряженность, нарушая «спокойствие мимесиса», и «именно в месте этого нарушения начинает интенсивно проявляться семиосис» [19, с. 60]. Названная в тексте повести картина представителя раннего итальянского Возрождения Антонио Пизанелло «Святой Георгий и принцесса» (1436–1438) из церкви Святой Анастасии в Вероне прочитывается как культурный ключ, способствующий еще более выразительному объяснению и более глубокому пониманию нами отношений, которые возникают между Дэвидом и Дианой. Эта знаменитая фреска Пизанелло имеет сказочный характер: на переднем плане изображены готовящийся сестра на коня святой Георгий «с совершенно отрешенным, потеряннным взглядом» [15, с. 176], принцесса Требизондская, смотрящая на него, как жертва, с выражением ожидания и возмущения (он должен спасти ее от дракона), и белый конь, стоящий к зрителю задом и разделяющий святого и принцессу, а на заднем плане достаточно крупно вырисован средневековый город с башнями и куполами церквей. Эта фреска, с ее таинственными фигурами повешенных, с окруженным высокими стенами древним городом, помпезными нарядами главных фигур и их странным выражением лиц, имеет выраженный готический характер. Все здесь говорит о неправдоподобном, чудесном и несостоявшемся: такими и останутся много обещавшие, но не реали-

зованные чувства Дэвида и Дианы, молодой «рыцарь» так и не освобождает ее, заключенную в замке «принцессу», от пут Бресли. Понятно, что в случае тематизации живописного образа в литературном тексте происходит его смысловая трансформация, что расширяет семантическое пространство художественного текста, размыкает его границы, актуализируя культурную память читателя.

Значимым ключом в повести является и уже упомянутая картина Паоло Уччелло «Ночная охота», весь задний фон которой заполнен темным лесом, и именно в Пемпонском лесу, который так напоминает овеванный тайнами Броселиандский лес из легенд о короле Артуре и романов Кретьена де Труа, разворачивается действие повести, в которой Бресли становится главным охотником, но только цель его охоты не звери, как на картине Уччелло, а душа Дианы, которую он опекает с неподдельной отцовской любовью и в то же время использует со всей эгоистичностью беспомощной старости. Картина Уччелло не только тематизируется, она инкорпорирована в литературный текст и умножает свое значение в контексте этого произведения. Помимо символического кода взаимоотношений героев повести, она выступает еще и в качестве связующего культурного звена для совершенно разных, значительно удаленных друг от друга поколений художников и усиливает мысль писателя о том, что живое и настоящее искусство творится в континууме единой художественной традиции. Таким образом осуществляется «взаимоосвещение искусств» (О. Вальцель), взаимопересечение литературы и живописи, при котором современный литературный текст актуализирует произведение изобразительного искусства, добавляя себе аксиологических и философских коннотаций, а живописному полотну придавая вневременную художественную ценность.

На имплицитном уровне поэтика визуальности проявляется в том, что повесть выстроена по законам изобразительного искусства, которые Фаулз, впитав в себя, как и его герои, историю живописи и живописные артефакты, заимствует из живописи, начиная от использования разных ракурсов видения, различных планов и фона и заканчивая тропами, которые обращены к визуальному восприятию. Весь текст «Башни...» напоминает картину, фоном для которой является место разворачивания действия – таинственный Пемпонский лес с его одинокой, удаленной от людей усадьбой Котминэ. В этом названии зашифрована и загадка, которой окутана жизнь старого Бресли и его девушек («минэ» происходит от слова «монахи» [15, с. 138], однако Бресли там вовсе не ведет монашеское существование, а наоборот, наслаждается как процессом творчества, так и возможными для него любовными утехами), и содержится отсылка к тайной территории сказочного леса («кот» (coet) означает дерево или лес») [15, с. 138]; таким образом, усадьба становится частью этого леса, тоже местом испытаний, где человеку открываются возможности самореализации. Такая теснейшая связь пространства и времени в тексте повести также свидетельствует о том, что время в ней не является доминирующим началом, что свойственно литературным текстам, а оно сопряжено с пространственными характеристиками, как бы замыкается в пространстве, что происходит на большинстве живописных полотен. Лес и усадьба, конечно же, являются не только фоном, а и участниками событий, усиливая глубину и подчеркивая трудности разворачивающейся перед читателем драматической игры ключевых героев повести.

Прием интермедийальной транспозиции проявляется в «Башне...» и в наличии разных планов повествования, построенного по принципу живописной композиции, где Генри Бресли и Дэвид Уильямс выведены крупным планом, а девушки отнесены на средний план, который призван соединить передний и задний планы. Так выстроена и часто упоминаемая в повести картина итальянского художника Паоло Уччелло «Ночная охота», на которой весь задний фон занят густо растущим темно-зеленым лесом, на переднем ее плане изображены четкие фигуры охотников в красных одеждах и собаки, сменяющиеся в центре незаметными фигурами других охотников и собак, которые как раз и соединяют крупный и задний планы. Диана в повести буквально ведет себя при Генри Бресли как переводчик, как медиатор между старым художником и Дэвидом, помогая последнему понять характер и образ жизни старика. Однако и сама ее жизнь пребывает на пороге, показана в точке перехода, требующего от нее решимости выйти из тени Бресли и Котминэ в большой мир, найти саму себя, что она, возможно, пытается сделать с помощью Дэвида, в котором вы-

зывает любовное волнение, но отступает, как и он, чувствуя, что свой жизненный путь она должна выбрать без постороннего участия, наедине с собой.

Если повесть в целом напоминает нарисованную рукою живописца картину, то и в деталях она состоит как бы из связанных друг с другом экфрастических отрывков, созданных по законам изобразительного искусства, но с использованием всей палитры возможностей слова эпизодов и сцен. Так, Фаулз рисует приезд Дэвида в Котминэ с нарочитой визуализацией: Дэвид при свете дня любуется прекрасными видами, которые ему представляются «чарующей» «картиной шпилевидных скал вдоль отдаленных берегов Мон-сен-Мишель» [15, с. 115] (курсив наш – Е.А.), а дальше его глаз останавливается на ухоженных фруктовых садах и урожайных полях, которые он сразу же пытается набросать на бумаге, отмечая сочетания красок и игру света. Въезд Дэвида на территорию самой усадьбы тоже прочитывается как четкий цветной этюд с выразительными планами: на переднем – освещенные солнцем ворота, через которые видна дорожка старых яблонь, «усыпанных плодами красных сидровых сортов», и в центре «солнечная поляна», где «среди моря гигантских дубов и буков, одиноко стояла *mapoig*» [15, с. 116], внешний вид которой передается с помощью конкретного выразительного цвета: светлая буро-желтая штукатурка, рыжеватые планки, темно-коричневые ставни. Эта поляна с деревьями и одиноким замком-усадьбой напоминает залитые светом реалистические пейзажи К. Коро и других барбизонцев, импрессионистические картины П.О. Ренуара («Пейзаж Алгиера», «Сена в Аржентее» и др.) и постимпрессионистические Винсента Ван Гога («Пейзаж с цветами», виды французского Арля). Описание же интерьера дома выглядит как еще одна живописная картина с передними и задними планами и щедрыми цветовыми нюансами. Фаулз здесь пользуется принципом прямой линейной перспективы: взгляд Дэвида сначала фиксирует «холл с выложенным каменными плитами полом, дубовый стол у деревянной, старинного стиля, лестницы со стертими и поцарапанными перилами, которая вела наверх», а потом вторую открытую дверь, за которой был «освещенный солнцем сад» [15, с. 116–117]. Однако, используя приемы живописи, писатель работает со словом, облекая видимое в вербальное, что соответствует представлениям современной философии о природе зрительного акта: «акт зрения может осуществляться только через словесные ряды» [14]. Интересно, как это тонко чувствует Фаулз, нарочито подчеркивая неспособность Бресли четко и ясно излагать свои мысли, ему нужна переводчица, Диана; с другой стороны, живописцу Бресли словами служат линии и цвета, свои чувства он достаточно определенно передает с помощью кисти, которая «говорит» сама за себя, что в анализируемом тексте оказывается взаимозаменяемыми вещами: «создавать значит говорить» [15, с. 143].

Подобные примеры заимствования приемов живописи и переноса их в литературный текст можно множить. Так, когда Дэвид спускается к ужину, он видит все как будто в панорамной перспективе: за окнами комнаты сгущающиеся сумерки, а в самой гостиной – горящую люстру, седой затылок Бресли, сидящего у камина, «прислонившуюся к его плечу курчавую головку Уродки» и накрывающую в дальнем конце комнаты стол красиво одетую Мышь. Все это описание, данное зорким, привычным к мелочам взглядом, сопровождается цветовым мазками: светлый пиджак, белая рубашка и лиловый галстук-бабочка Бресли, контрастирующее с белым черное платье Уродки и кремовая блузка с рыжеватой юбкой Мыши. Фаулз и сам прямо указывает, что ужин в гостиной у старого художника, где лился успокаивающий свет лампы, «делал все это похожим на полотно Шардена или Жоржа де ла Тура [15, с. 137]. Оба эти художника были признанными мастерами жанровой живописи и прекрасными колористами, как выразительным колористом становится и писатель, который будто учится у них говорить цветами. Так, цветовая гамма, используемая Фаулзом в тексте, не широка, но подчеркнута насыщена смыслами. Цвет, как и в живописи, передает внутреннее содержание героев, и, погруженный в вербальный изобразительный ряд, порождает многочисленные смысловые ассоциации: преобладающие черные и красные, резкие и контрастирующие цвета во внешнем облике (красноватые от хны волосы) и одежде (черная рубашка, черная юбка, красные трусики, красноватая лента на шляпе) Энн, Уродки, свидетельствуют о сложном, неуживчивом и одновременно самостоятельном и целостном характере девушки, они рассказывают о ней как о человеке, мало знавшем радостные моменты; сдержанные светлые и приглушенные бежевые цвета превалируют в

одежде Дианы, но когда она чувствует себя готовой к серьезному разговору с Дэвидом и хочет произвести на него впечатление, она надевает черную рубашку и «ярко-оранжевую юбку с коричневыми полосами» [15, с. 159].

Еще более выразительным примером экфрастического отрывка оказывается описанная Фаулзом, как бы пропущенная через зрительное восприятие и смысловую интерпретацию Дэвида сцена пикника у пруда. Молодой человек идет с Бресли и девушками к пруду, но увиденное не приносит ему наслаждения, он замечает и отмечает лишь то, что нужно ему для работы в качестве художника и критика. В лесу не было птиц, и он размышляет, как можно «изобразить безмолвие на полотне?» [15, с. 148]. Он думает не о красоте и умиротворенности природы, а оценивает рожденные в его мозгу ассоциации открывшегося его взору пейзажа с увиденными ранее картинами Бресли. Девушки идут купаться, после чего устраиваются высушиться на берегу – и все это напоминает Гогена: «коричневые груди и сад Эдема» [15, с. 151], а потом все приступают к еде, причем девушки едят обнаженными, и Фаулз дает нам прямую подсказку, у кого искать «нарисованные» им картинки: «Гоген исчез, уступив место Мане» [15, с. 151]. Сначала он указывает, скорее всего, на полотно П. Гогена «Таитянская Ева», где изображена обнаженная девушка в райском саду, а потом и на известнейшую картину Э. Мане «Завтрак на траве», на которой изображены отдыхающие на природе одетые мужчины и одна обнаженная женщина на переднем плане и чуть поодаль другая, одетая в легкую рубашку, обмывающаяся в реке женщина, мужчины разговаривают друг с другом, а женщины лишь ненавязчиво дополняют их общество, перед ними лежит уже разобранный корзинка с едой. Но при всей плотности изображенных на этом полотне фигур вроде бы спокойно обменивающихся мнениями мужчин в них чувствуется напряженность и разъединенность, как будто каждый из них подчинен своему душевному движению, погружен в самого себя. И Фаулз дразнит читателя этой живописной цитатой, он трансформирует ее внутренний посыл, подчеркивая все возрастающий интерес Дэвида к Диане, его желание разрушить преграды между ними и передавая отчужденность Генри и Дэвида, которые превращаются в соперников.

Так же происходит и с упоминанием картин П. Гогена. Сцена с вышедшими из воды и отдыхающими на берегу обнаженными девушками аллегорично отсылает нас, очевидно, к картине Гогена «А, ты ревнуешь?» На ней изображены две обнаженные девушки, одна из них сидит, другая лежит на спине, их позы свободны и сладострастны, однако лишены вульгарности, они естественны, как сама природа, и одна из них, вспомнив о каком-то эпизоде, как будто спрашивает у другой: «А, ты ревнуешь?». Фаулз снова, тематизируя известную картину, изменяет акценты в своей живописной сцене: хотя его обнаженные девушки также не вульгарны, однако одна из них, Диана, описана Фаулзом так, что она излучает животное начало, эротическую энергию, такую же естественную, как и возникающее полусознательное желание Дэвида познать ближе эту красоту и соблазн. Тем более что Диана чистит яблоко, четвертинками которого она угощает и Генри, и Дэвида, и тут все цитаты и из литературного, и живописного источников сходятся, рождая новый смысл: Диана естественным образом соблазняет Дэвида, и тот начинает открывать и читать ее, как женщина красивую женщину и как художник свое творчество, в котором он стремился к тому, что увидел в ней: «сочетание непредубежденности с прямоотой» [15, с. 152].

Поэтика визуальности, доминирующая в тексте Фаулза, проявляется и в настойчивом использовании писателем тропов, которые отнесены к визуальному восприятию. В повести преобладают сравнения и метафоры, отсылающие к определенным картинам известных и не очень художников, или используются приемы и выражения, свойственные миру живописи. Так, Фаулз сравнивает внезапно возникшее сильное влечение Дэвида к Диане с работой живописца, который иногда за несколько часов работы достигает большего, чем за несколько дней «кропотливого труда» [15, с. 160]; сравнение Дэвида неожиданно сложившихся между ним и Дианой отношений с наброском, затерявшимся «в студии, в глубине шкафа среди старых альбомов с эскизами» [15, с. 184], красноречиво подчеркивает неготовность молодого человека к связи с девушкой, а описание Дианы на берегу пруда имеет выраженную изобразительную природу. Тут Фаулз отмечает игру света и тени на обнаженном теле девушки, он скуп в словах, как лаконичен в движениях кисти художник, который знает, что слова ему заменяют линии и что лишь одна-единственная линия может пра-

вильно передать душевное движение изображаемой фигуры: «Кожа Мыши в местах, освещенных солнцем, отливала бронзой, там же, где на нее *ложилась тень*, казалось матовой, но более нежной. Соски, *линии* подмышечных впадин <...> Небрежно спутанные, подсыхающие соломенные волосы и миниатюрность, изящество *линий* в духе Quattrocento...» [15, с. 152] (курсив наш – Е.А.). Перед нами открывается статичная картина, обычно свойственная живописным полотнам: обнаженная девушка как будто застыла, раз и навсегда запечатлелась в зрительной памяти Дэвида, чтобы потом тревожить его воображение своими изящными линиями, характерными для живописи итальянского Кватроченто и непременно вызывающими в нашей памяти нежные, утонченные женские фигуры и струящиеся одежды, изображенные на картинах непревзойденного мастера той эпохи Сандро Боттичелли; и тут ярко проявляются «живописные» возможности вербальной выразительности, благодаря которой происходит уплотнение и расширение ассоциативной цепочки смыслов данного фрагмента литературного текста.

Таким образом, используемые Дж. Фаулзом визуальные образы, доминирующая поэтика визуальности раскрывают перед читателем одну из главных проблем его художественного и публицистического творчества: значение искусства в жизни современного общества и способность искусства выполнить свою главную функцию – «занимать центральное положение в человеческом бытии» и «цвести во все времена» [16, с. 382, 360]. Сталкивая и противопоставляя в повести башню из слоновой кости, стоящую на фундаменте истинного искусства, с башней из черного дерева, с современным искусством, оторванным от корней и от человека, Фаулз с тревогой всматривается в будущее. И удивительным образом ход его мыслей, как представляется, совпадает с грустными размышлениями известного историка культуры В. Вейдле, который еще в 1937 г. отмечал разницу между старой живописью и новой (уточним, что он говорил, как и в повести герой Фаулза Генри Бресли, о Пикассо и кубистах): «...исчезновение из искусства человеческой жизни, души, человеческого тепла означает замену логоса логикой, торжество расчетов и выкладок голого рассудка <...> Старая живопись обращалась ко всему нашему существу, всем в нас овладевала одновременно; новая обращается к разобщенным переживаниям эстетических качеств, не связанных с предметом картины, оторванных от целостного созерцания» [6]. Такое происходит, по мнению В. Вейдле, «лишь в конце художественной эпохи» [6].

Очевидно, что Фаулз намеренно насыщает свой текст визуальными образами, которые работают как значимые коды гуманистической культуры. Пересечение литературной и живописной семиотических систем, их динамическое взаимодействие и взаимообогащение, освещение одного медиа с помощью использования средств другого способствуют повышению внутренней семантической значимости данного художественного текста, внутри визуальных образов которого прочитывается все пространство европейской гуманистической культуры, так как все они погружены в «память Тиресия», и, перефразируя М. Ямпольского, допущены к источникам Мнемозины [19, с. 9], а значит способны «вернуть невозвратное» [17], что для Фаулза является главным смыслом всего истинного искусства как части культурного наследия человечества.

Список использованной литературы

1. Анненкова Е.С. Метафизика жизни и искусства в повести Джона Фаулза «Башня из черного дерева» / Е.С. Анненкова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. – 2013. – Вип. 2 (74), ч. 1. – С. 3–12.
2. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований / М. Баль // Логос. – 2012. – № 1 (85). – С. 212–249.
3. Барнс Дж. Открой глаза / Дж. Барнс. – М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 352 с.
4. Бочкарева Н.С. Искусство и художник в романе «Коллекционер» и повести «Башня из черного дерева» Дж. Фаулза / Н. Бочкарева // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 1997. – С. 92–102.
5. Бушманова Н.И. Дерево и чайки в открытом окне. Беседа с Дж. Фаулзом / Н.И. Бушманова // Вопросы литературы. – 1999. – Вып. 1. – С. 165–208.

6. Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества [Электронный ресурс] / В. Вейдле // Эстетика и теория искусства XX века. – Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/81645> (дата обращения 25.08.2019).

7. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей / сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 44–60.

8. Костантини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? / М. Костантини // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей / сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 29–34.

9. Лобкова Н.В. Взаимодействие языков искусств в творчестве Джона Фаулза: автореферат дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья / Н. Лобкова. – М., 2006. – 20 с.

10. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 142–147.

11. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 110–120.

12. Титаренко С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедийности в мифопоэтике русского символизма / С.Д. Титаренко // Культура и текст. – 2017. – № 3, т. 30. – С. 54–73.

13. Токарев Д.О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) / Д. Токарев // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей / сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 5–25.

14. Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история [Электронный ресурс] / А. Усманова. – Режим доступа: http://sbiblio.com/biblio/archive/usmanova_visualniy/ (дата обращения 25.08.2019).

15. Фаулз Дж. Башня из черного дерева / Джон Фаулз // Иностранная литература. – 1979. – № 3. – С. 115–185.

16. Фаулз Дж. Аристос / Дж. Фаулз. – М.: Эксмо, 2004. – 432 с.

17. Фаулз Дж. Кротовые норы [Электронный ресурс] / Джон Фаулз. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=8589&p=1> (дата обращения 21.09.2019).

18. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: ИНВЕСТ-ППП, 1995. – 240 с.

19. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М.: Культура, 1993. – 464 с.

20. Buchberger M.P. The Influence of D.H. Lawrence on John Fowles's Early Fiction: Blood Consciousness, Women, and Heraclitus / M.P. Buchberger // Journal of Literary Studies. – 2019. – Vol. 35, issue 2. – P. 126–150.

21. Cresap K. The World-Making Capacity of John Fowles's Daniel Martin / K. Cresap // Texas Studies in Literature and Language. – 2013. – Vol. 55, issue 2. – P. 159–183.

22. Horlacher S. Ways to life, ways to art: Intertextual considerations of John Fowles's novella the 'Ebony Tower' with special regard to D.H. Lawrence and Friedrich Nietzsche / S. Horlacher // Anglia-Zeitschrift fur Englische Philologie. – 2000. – Vol. 118, issue 3. – P. 373–404.

23. Horlacher S. "The sad, proud old man stared eternally out of his canvas...": Media Criticism, Scopic Regimes and the Function of Rembrandt's "Self-Portrait with Two Circles" in John Fowles's Novel Daniel Martin / S. Horlacher // Anglia-Zeitschrift fur Englische Philologie. – 2018. – Vol. 136, issue 4. – P. 705–732.

24. Hurwitz M. Relocating Englishness: The 1960s Postimperial Turn and National Identity in John Fowles's The Magus / M. Hurwitz // MFS-Modern Fiction Studies. – 2015. – Vol. 61, issue 3. – P. 446–468.

25. Marais M. "'I am infinitely strange to myself': Existentialism, the Bildungsroman, and John Fowles's The French Lieutenant's Woman" / M. Marais // JNT-Journal of Narrative Theory. – 2014. – Vol. 44, issue 2. – P. 244–266.

26. O'Sullivan J. Cyborg or goddess: postmodernism and its others in John Fowles's 'Mantis-sa' / J. O'Sullivan // *College Literature*. – 2003. – Vol. 30, issue 3. – P. 109–123.

27. Pohler E. Genetic and cultural selection in the 'The French Lieutenant's Woman' (John Fowles) / E. Pohler // *Mosaic-A Journal for the Interdisciplinary study of Literature*. – 2002. – Vol. 35, issue 2. – P. 57–72.