

РОЗДІЛ 2.
**Імпресіонізм та експресіонізм в інтермедіальному
контексті**

УДК 821.111-3Лоуренс+75(44)[Сезанн]«192»

Надія Акулова

Відлуння Сезанна у прозі Д. Г. Лоуренса 1920-х років

Статтю присвячено аналізу особливостей впливу живопису Сезанна на зрілу прозу Д. Г. Лоуренса. Із цією метою простежено зв'язок революційного новаторства французького митця з художньою концепцією британського письменника, яку відображено в його критичних есеях та прозі 1920-х років. З'ясовано, що форми присутності сезаннівської естетики в наративному просторі новел, повістей та романів Д. Г. Лоуренса вказаного періоду різноманітні: від прецедентних номінацій до непрямих екфраз і формальних принципів образотворення. Доведено, що їх функція здебільшого – генерування смислу в творах: з творчістю Сезанна письменника пов'язує ідея інтуїтивної свідомості, яка долає усталені ментально-візуальні кліше й дозволяє осягнути істинну реальність в усій її перманентній плінності та повноті. Крізь таку призматику розглянуто творче осмислення Д. Г. Лоуренсом проблем фотографічного бачення, тотальної візуалізації та страху «прокреативного» тіла.

Ключові слова: пейзаж, натюрморт, поетика візуальності, екфраза, оптичні кліше, інтуїтивна свідомість, страх «тіла».

Постановка наукової проблеми та її значення. Літературна творчість Д. Г. Лоуренса характеризується винятковою візуальною чуттєвістю, яка частково була природженим даром письменника, почасти – зумовлювалася світоглядними та естетичними тенденціями часу. Модернізм в Англії, що мав яскраво виражену зорову зорієнтованість, народився, за словами Вірджинії Вулф, у грудні 1910 року: експозиція картин французьких «постімпресіоністів», організована Р. Фраєм у Лондоні, відкрила для британської публіки Гогена, Ван Гога, Матісса та ін. Сезанн – мабуть, найбільш революційний із-поміж репрезентованих митців, найбільш незрозумілий художник – привернув особливу увагу Д. Г. Лоуренса.

Захоплення прозаїка живописом «відлюдника з Екса» засвідчують два ґрунтовні есеї: «Мистецтво і мораль» (“Art and Morality”, 1925), а також передмова до зібрання полотен самого Д. Г. Лоуренса (“Introduction to These Paintings”, 1929). Вони важливі насамперед тим, що висвітлюють погляд майстра слова на проблеми тогочасного мистецтва і можливі способи його модернізації. Варто зазначити, що письменник намагається осягнути принципове новаторство Сезанна і пов'язати його із власною художньою концепцією не лише теоретично. Результатом глибинного осмислення особливої якості творів французького живописця стає практичне її втілення у прозі 1920-х років.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Вивчення впливу Сезанна на літературну творчість Д. Г. Лоуренса мало переважно принагідний характер. До того ж вітчизняні та закордонні науковці [1; 2; 11 та ін.] традиційно дотримувалися вектора, наміченого К. Олдріттом у книзі «Зорова уява Д. Г. Лоуренса» (“The Visual Imagination of D. H. Lawrence”, 1971) [6]. Спираючись на тезу про реалістичну традицію, з якої виріс письменник, своїм об'єктом критик зробив твори, які, на його думку, найкраще відповідали цій «традиції», а саме: романи, що з'явилися між 1910 і 1920 роками. Відтак, недооціненою залишилася зріла проза митця.

Мета статті – з'ясувати особливості впливу живопису Сезанна на прозу Д. Г. Лоуренса 1920-х років. Реалізації мети сприятиме вирішення кількох завдань: простежити відображений у критичних студіях Д. Г. Лоуренса зв'язок художніх експериментів французького митця з естетичною концепцією письменника; дослідити специфіку її втілення в доробку прозаїка вказаного періоду.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У своєму зацікавленні живописом Д. Г. Лоуренс пов'язує шляхи розвитку зображального мистецтва зі словесним. Важливого значення для нього набувають проблеми візуальної образності літератури. Проте, вирішуючи їх, письменник приходиться до необхідності осмислення змін у світогляді художників-постімпресіоністів, які принципово інакше підходять до зорового сприймання дійсності. На перший план для британського письменника висувається ідея інтуїтивної свідомості, яка долає усталені ментально-візуальні кліше і дозволяє досягнути істинну реальність в усій її перманентній плинності та повноті.

Цю невловиму якість, що відображена в радикальній техніці і яку Д. Г. Лоуренс згодом означить поняттям «яблуковість»¹ (“appleyness”), він знаходить у натюрмортах і пізніх пейзажах Сезанна. Саме вона стає підґрунтям творчих взаємин письменника й живописця. Реалізувати її у власних творах майстрові пера вдалося тільки в середині 1920-х років.

Попри те, що тематично Сезанн видається надзвичайно бідним художником (окрім кількох винятків, сюжети його численних полотен обмежуються видами гори Сент-Віктуар, варіантами композиції з яблуками та зображеннями купальниць), він активно присутній у наративному просторі Д. Г. Лоуренса. Форми цієї присутності різноманітні: від прецедентних номінацій до непрямих екфраз і формальних принципів образотворення. Їх функція здебільшого – генерування смислу в творах.

Вершинним досягненням Сезанна письменник вважав його натюрморти. Проте руку французького художника у прозі Д. Г. Лоуренса впізнаємо насамперед за гірськими пейзажами. Так, у новелі «Лялька капітана» (“The Captain’s Doll”, 1921) описові австрійських Альп відведено цілий розділ. Характерним є не лише об’єкт зображення, але й манера, у якій його втілено: «У кращих пейзажах, – писав Д. Г. Лоуренс про пізні роботи Сезанна, – ми захоплені таємничим зміщенням сцени, яке відбувається перед нашими очима: вона змінюється, поки ми споглядаємо її. І ми розуміємо, наскільки інтуїтивно *правдивим* є цей пейзаж. Він не застиглий. Він має свою дивовижну душу і під нашим поглядом він змінюється, мов жива істота. Це якість, що нею Сезанн іноді вражав» (тут і далі курсив автора. – *Н.А.*) [8, с. 279].

Прозовий еквівалент цієї вібруючої «картини» одухотвореної природи Д. Г. Лоуренс моделює завдяки прийому персоніфікації. Сезаннівський ефект гіпнотичного коливання досягається також шляхом ритмічного повторення відповідної лексики (переважно дієслів). Неодноразово акцентована критиками настанова живописця трактувати натуру через прості форми не лишається непоміченою і для прозаїка: у сповнені живої енергії руху краєвиди органічно вплітаються кубики будинків, конуси дерев, піраміди гірських вершин, як, наприклад, у повісті «Сент-Мор» (“St. Mawr”, 1924).

Імітовані в такий спосіб гірські пейзажі *à la Cézanne* дедалі частіше з'являються у творах письменника. Чималі за обсягом, із майстерно виписаною колористикою (без ускладнених модуляцій барв неможливо уявити живопис Сезанна [4], Лоуренс про це знав [див.: 8, с. 275]). Вони створюють враження вправлення у красномовстві і пересічним читачем сприймаються як надміру деталізоване тло подій. Однак саме цей надмір наполягає на уважнішому розгляді.

Така відверта, навіть нав'язлива алюзія на *неправильні*, як вони тоді переважно сприймалися, картини має на меті привернути увагу до проблеми фотографічного бачення (“Kodak-vision”). За Д. Г. Лоуренсом, упродовж тисячоліть сформована звичка «бачити як фотокамера» призвела до втрати людиною чутливості, недовіри до інтуїтивного пізнання, що є набагато глибшим і правдивішим за узвичасну оптичну репрезентацію. Живопис Сезанна із його відмовою від перспективи центрального проектування, на думку письменника, став своєрідним контрапунктом до обмеженої фронтальної фотографічної візуалізації, а по суті – справжнім одкровенням [7].

Цікаво, що обстоювана Д. Г. Лоуренсом *правильність* сезаннівських відхилень сьогодні здобула наукове обґрунтування. Академік Б. Раушенбах довів, що, зруйнувавши систему перспективи, створену за часів епохи Відродження, Сезанн почав працювати в системі так званої перцептивної

¹ Тут і далі подаємо наш переклад з англійської.

перспективи. Сталося це не випадково: наділений тонким відчуттям геометрії простору, митець зрозумів, що система лінійної перспективи дає викривлене зображення, а людина насправді бачить не за її законами [5, с. 215]. Гостре неприйняття художника сучасниками мистецтвознавець пояснив просто: «Цю “фотографічну” перспективу прищеплено нам з дитинства вихованням, і тому відхилення від неї уявляються багатьом як невміння чи небажання “правильно малювати”» [5, с. 12].

Віддамо належне Д. Г. Лоуренсу, який засобами мистецтва слова намагався (і доволі успішно!) передати простір такого типу. До прикладу, властиві для перцептивної перспективи укрупнені габарити об'єктів заднього плану подані через гіперболізоване нагромадження гір у казці «Принцеса» (“The Princess”, 1924); певна «сфероїдність» (термін Ліліан Геррі) ландшафту оприявнена гоїданням планів і заокругленістю горизонтальних ліній у повісті «Жінка, яка зникла» (“The Woman Who Rode Away”, 1924); «неприродний», ніби подвійний кут зору, притаманний як пейзажам, так і натюрмортам Сезанна, фіксуємо в новелі «Сонце» (“Sun”, 1925).

Попри таке уважне ставлення до пейзажу, Д. Г. Лоуренс критикував цей улюблений на туманному Альбїоні жанр зображального мистецтва. М. Певзнер у розвідці «Англійське в англійському мистецтві», досліджуючи виражений у художній творчості національний характер, «велику кількість акварельних пейзажів, дорівнятися до яких не змогла жодна інша країна» [3, с. 200], як і помітну схильність англійців до малих конфігурацій, пояснював їх «прозорістю і меншою, порівняно з маслом, тілесністю» (курсив наш. – Н. А.) [3, с. 201]. Саме це найбільше непокоїло Д. Г. Лоуренса. Створювані протягом понад століття «вишукані акварелі» Вілсона, Крома, Констебла, Тернера прозаїк вважав «формою втечі від справжнього людського тіла, що його вони так ненавиділи і боялися» [8, с. 259].

Сезаннова боротьба з оптичними кліше, його наполеглива робота з формами, особливо вдатна в натюрмортах, становили, на думку письменника, спробу подолати цей страх. Тому не дивно, що «відлуння» французького живописця з'являлося в тих творах Д. Г. Лоуренса, де ключовою була проблема страху «тіла» (“the dark procreative body”). Її бачення митцем найкраще репрезентують контрарні жіночі образи: Доллі, або Принцеса з однойменної новели-казки, та Конні – героїня відомого роману «Коханець леді Чаттерлей» (“Lady Chatterley’s Lover”, 1928).

Звертає на себе увагу тотожність магістральних «мізансцен» в обох творах: молоді жінки опиняються сам на сам із фізично здоровими чоловіками у відлюдній хатині посеред лісу. Прикметним є те, як Д. Г. Лоуренс описує зовнішню (тілесну) привабливість своїх героїнь. Бездоганна крихітка Доллі цілком виправдовує своє прізвисько, адже має вигляд маленької чепурної лялечки, що «ніби зійшла з картини». Навіть її обличчя нагадує «старовинний флорентійський портрет» [10]. Через цю акцентовану *картинність* письменник випрозорює для читача певну штурчність, неприродність своєї героїні.

У згаданому вище есеї «Мистецтво і мораль» він зазначає, що звичка людини візуалізувати все (звичайно, крізь призму «фотографічного бачення») перетворилася на деструктивний інстинкт: «Кожна людина для себе є картиною. Тобто вона – довершена маленька об'єктивна реальність, довершена в собі, що існує самостійно, абсолютно, в центрі картини. Усе інше – лише оточення, тло. Для кожного чоловіка, для кожної жінки Всесвіт – просто оздоба для абсолютної маленької картини себе» [7, с. 683]. Саме таким маленьким універсумом почувається Доллі, яка в своїй унікальній окремішності ніколи не відчуває поклику плоті. Під час підйому в гори, споглядаючи чарівний осінній пейзаж, вона не без задоволення усвідомлює, що «чудово вписалась в картину». Однак у художньому світі Д. Г. Лоуренса безстатєва істота не в змозі конкурувати з видовищем сезаннівських гір – із сезаннівською ідеєю. Тому письменник фактично розчиняє жінку в природі, підкреслюючи її безтілесність.

Показово, що в нагоді тут стає опис вбрання: «На Принцесі був пухнастий светр світло-коричневого кольору, що так пасував до пожовклої трави, й жовтаві, ближче до коричневого, бриджі. Вона вважала, що цілком вдало вплелася до цієї осінньої кольорової палітри» [10]. Через одяг як органічну частину візуального образу Доллі відбувається ідентифікація її внутрішньої лялькової сутності. Мабуть, інтуїтивно це відчуває Ромеро, що, одержимий прагненням пробудити в жінці статевий інстинкт, намагається втопити весь її гардероб на дні гірського озера. Принцеса лишається в блакитній піжамі, що доволі символічно, оскільки блакитний вважається холодним кольором; так само холодним лишається її жіноче ество.

З «безстатевою вродою» Доллі контрастує потужна жіночність рум'яної, з «міцним тілом» Конні, яка «була схожа на справжню сільську дівчину» [9]. На відміну від зображення Принцеси, Д. Г. Лоуренс не уникає показу оголених форм леді Чаттерлей. Відчуваючи «глибоку фізичну несправедливість» [9], Констанс не соромиться *уважно розглядати зусібіч* власне тіло – саме так Сезанн розглядав об'єкти, коли писав свої натюрморти. Натяк на його присутність у вигляді німецьких репродукцій, що висять у вітальні апартаментів Конні (картини не називаються, згадується лише ім'я митця), покликаний актуалізувати у свідомості реципієнта цю паралель.

Найважливіше, однак, що саме бачить Конні в свічаді: нескінченний рух матерії з одного стану в інший. У той час, як Принцеса «зовсім не змінювалась» і «у тридцять три роки вона виглядала на двадцять три» [10], тіло Констанс поступово марніло, а потім знову наливалось життям. Художник малював те, писав Д. Г. Лоуренс, що інтуїтивно відчував: «ніщо насправді *не відпочиває у спокої* [...] як тоді, коли він спостерігав, як всихають або м'якнуть лимони у його натюрморти, облишеному ним лежати так довго, що він *міг* бачити той поступовий потік змін» [8, с. 279]. Це сезаннівське бачення, цю перманентну процесуальність, зрештою, подолання страху живого репродуктивного тіла письменникові вдалося на диво точно відтворити в образі леді Чаттерлей.

Висновки. Зріла проза Д. Г. Лоуренса становила успішну спробу оновлення художньої літератури засобами зображального мистецтва. Безпосередньо цьому сприяв особливий хист письменника до зорового сприймання дійсності, а також його інтерес до модерного живопису. З-поміж митців, які справили вагомий вплив на естетичну концепцію Д. Г. Лоуренса, важливе місце належало Сезанну. Художник був справжнім мислителем: «Я назвав би спосіб його роботи роздумами з пензлем у руці», – писав Е. Бернар [цит. за: 4]. Тому закономірно, що не лише формальні якості, але й смислове наповнення картин Сезанна знайшли відображення в художньому світі Д. Г. Лоуренса. З творчістю французького живописця письменник пов'язує ідея інтуїтивної свідомості, а також осмислення проблем фотографічного бачення, тотальної візуалізації та страху тіла. Перспективним вважаємо дослідження впливу полотен Гогена на художній доробок Д. Г. Лоуренса, зокрема – своєрідності реалізації письменником ідеї втечі від цивілізації в контексті духовних пошуків майстра пензля.

Джерела та література

1. Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоуренса 1910-х годов: интермедиаальный аспект / К. Н. Антонова : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. – СПб., 2011. – 172 с.
2. Михальская Н. П. Д. Г. Лоуренс: поэтика романа в ее отношении к живописи / Н. П. Михальская // Проблемы зарубежной литературы XIX–XX вв. – М. : МГПИ, 1974. – С. 119–131.
3. Певзнер Н. Английское в английском искусстве / Николай Певзнер. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 318, [1] с. – (Художник и знаток).
4. Перрюшо А. Сезанн / Анри Перрюшо. – М. : Молодая гвардия, 1966. – 132 с. – (Жизнь замечательных людей).
5. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи : очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980. – 288 с.
6. Alldritt K. The Visual Imagination of D. H. Lawrence / Keith Alldritt. – Evanston : Northern Univ. Press, 1971. – 244 pp.
7. Lawrence D. H. Art and Morality / D. H. Lawrence // The Living Age. – 1925. – December 26. – Pp. 681–684.
8. Lawrence D. H. Introduction to These Paintings // Selected Critical Writings / D. H. Lawrence. – Oxford : Oxford Univ. Press, 1998. – Pp. 248–283.
9. Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover [Electronic resource] / D. H. Lawrence. – URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lawrence/dh/l411/>
10. Lawrence D. H. The Princess [Electronic resource] / D. H. Lawrence. – URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lawrence/dh/princess/>
11. Stewart J. The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression / Jack Stewart. – Southern Illinois Univ. Press, 1999.

Акулова Надежда. Отзвук Сезанна в прозе Д. Г. Лоуренса 1920-х годов. Статья посвящена анализу особенностей влияния живописи Сезанна на зрелую прозу Д. Г. Лоуренса. С этой целью прослеживается связь революционного новаторства французского художника с эстетической концепцией британского писателя, которая отражена в его критических эссе и прозе 1920-х годов. Показано, что формы присутствия сезанновской эстетики в нарративном пространстве новелл, повестей и романов Д. Г. Лоуренса указанного периода

разнообразны: от прецедентных номинаций до непрямого экфрасиса и формальных принципов образостроения. Доказано, что их основная функция – генерирование смысла в произведениях: с творчеством Сезанна писателя связывает идея интуитивного сознания, которая преодолевает установившиеся ментально-визуальные клише и дает возможность постигнуть истинную реальность во всей ее перманентной изменчивости, текучести и полноте. Сквозь такую призматическую рассматривается творческое осмысление Д. Г. Лоуренсом проблем фотографического видения, тотальной визуализации и страха «прокреативного» тела.

Ключевые слова: пейзаж, натюрморт, поэтика визуального, экфрасис, оптические клише, интуитивное сознание, страх «тела».

Akulova Nadiia. The Echoing of Cezanne in D. H. Lawrence's Prose of the 1920s. The article is devoted to the analysis of the specific features of the influence that Cezanne's painting made on D. H. Lawrence's mature prose. To that effect, the connection between the revolutionary innovation of the French artist and the artistic concept of the British writer, which is reflected in his critical essays and prose of the 1920s, is traced. It was found out that the forms of the presence of Cezanne's aesthetics in the narrative space of D. H. Lawrence's stories, novelettes and novels of the specified period are diverse: from precedent nominations to indirect ekphrases and formal principles of the visual image creating. It is proved that their function is, for the most part, to generate meaning in the creative works: the writer is linked to the work of Cezanne by the idea of the intuitive consciousness that overcomes the established mental-visual clichés and enables anyone to grasp the true reality in all its permanent fluidity and completeness. Through such a prism, D. H. Lawrence's creative understanding of the problems of photographic vision, total visualization and the fear of the "procreative" body is considered.

Key words: landscape, still life, poetics of visibility, ekphrasis, optical clichés, intuitive consciousness, fear of "body".

Стаття надійшла до редколегії
16. 10. 2017 р.

УДК 82-272.1.

Жанна Бортнік

Поетика експресіонізму в монодрамі Богдана Бойчука «Коротка розмова на один голос»

У статті розглядається поетика експресіонізму в монодрамі Б. Бойчука «Коротка розмова на один голос». Під час аналізу виокремлено такі риси експресіоністичної поетики зазначеної монодрами: автобіографізм, принцип суб'єктивної інтерпретації, універсалізація, руйнування індивідуальності персонажа, деформація картини світу, гротеск, загострена емоційність, ритмічність тексту, гіперболізація, монтаж, алогізми. Зазначено, що монодрама втілює диференціацію стилів: присутні також риси екзистенціальної драми, зреалізувалася поетика сюрреалізму, драми абсурду.

Ключові слова: експресіонізм, монодрама, поетика, персонаж, п'єса, суб'єкт дії, драма.

Постановка наукової проблеми та аналіз останніх досліджень цієї проблеми. Першою монодрамою в історії української літератури стала п'єса Богдана Бойчука «Коротка розмова на один голос» (перша назва – «Коротка розмова телефоном»), написана 1970 року і надрукована видавництвом «Сучасність» у Мюнхені. Жанр твору автор визначив як «мала п'єса без великих літер», оприявнивши таким чином бінарну опозицію, покладену в основу цієї монодрами. Говорячи про монодраму, маємо на увазі саме драматичний твір з єдиним суб'єктом дії, розділення свідомості якого реалізується монологом персонажа через опозицію «висловлене» / «невисловлене», що не тільки відображає внутрішній конфлікт, але й у процесі виголошення стає способом розвитку драматичної дії. Безумовно, в українській літературі існували твори, означені монодраматичністю – елементом поетики, що передбачав реалізацію внутрішньої психологічної реальності протагоніста, але йдеться саме про монодраму як жанр.

Хоча гасло Нью-Йоркської групи (серед засновників якої був Богдан Бойчук) – «поза традицією», задеклароване з усією рішучістю, усе ж таки воно достатньо умовне. М. Ільницький зазначав з цього приводу, що це «...було запереченням не стільки традиції, скільки застиглих