

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра зарубіжної літератури

Гіпотипозис та екфразис у романі Сомерсета Моема
“Місяць і мідяки”

Кваліфікаційна робота
студентки IV курсу бакалаврату
освітньої програми,
«Зарубіжна література та англійська мова:
теорія і методика навчання»,
спеціальність – 014.02 Середня освіта
ЛАНДАУ Олександрі Олександрівни

науковий керівник:

к. філол. н., доцент Наталія БІЛИК

Рецензент:

к.філол.н., доцент Олена КОБЧІНСЬКА

“Допущено до захисту”

Протокол засідання кафедри зарубіжної літератури

№ ___ від “___” _____ 20__ р.

Завідувач кафедри _____ (проф. Лілія МІРОШНИЧЕНКО)

КИЇВ – 2024

Анотація

Актуальність дослідження визначена підвищеним інтересом до екфразису, який виник в останній третині минулого століття і наразі не знижується, при цьому зміст терміну й сутність означуваного ним явища досі дискутуються. Пошуки нових підходів до потрактування теми мистецтва та митця зумовлюють наукову новизну бакалаврської роботи. Предметом дослідження є екфразис та гіпотипозис, а об'єктом – роман Сомерсета Моєма «Місяць і мідяки». Дослідження послуговується інтермедіальним методом як основним, з елементами культурно-історичного, жанрологічного, біографічного та наратологічного. Бакалаврська робота передбачає аналіз підходів до розуміння екфразису і гіпотипозису та виявлення їхнього функціонування в романі.

У першому розділі розглядається взаємодія живопису й літератури в теоретичному аспекті. Подаються різні погляди на екфразис вітчизняних та зарубіжних дослідників, зокрема Л. Генералюк, В.Т. Мітчелла, Л. Геллера, Дж. Хеффернана, Т. Бовсунівської, В. Просалової та ін. Також приділяється увага спробі Л. Генералюк надати визначеності й окреслити сферу застосування гіпотипозису.

У другому розділі розглядається роман В.С. Моєма «Місяць і мідяки» з точки зору окреслених у першому розділі теоретичних підходів і розуміння екфразису та гіпотипозису.

У третьому розділі представлено методологічну розробку інтегрованого уроку (синтез образотворчого мистецтва та зарубіжної літератури) на тему «Вербальна репрезентація творів живопису у романі С. Моєма «Місяць і мідяки»».

Ключові слова: екфразис, гіпотипозис, інтермедіальність, Моєм, «Місяць і мідяки».

Abstract

The relevance of the study is determined by the increased interest in ekphrasis that emerged in the last third of the last century and is still on the rise, while the meaning of the term and the essence of the phenomenon it denotes are still being debated. The search for new approaches to the interpretation of the topic of art and the artist determines the scientific novelty of the bachelor's thesis. The subject of the study is ekphrasis and hypotyposis, and the object is Somerset Maugham's novel *The Moon and the Copperheads*. The research uses the intermedial method as the main method, with elements of cultural-historical, genre, biographical, and narrative. The bachelor's thesis involves analyzing approaches to understanding ekphrasis and hypotyposis and identifying their functioning in the novel.

The first chapter examines the interaction between painting and literature from a theoretical perspective. Different views on ekphrasis by domestic and foreign researchers are presented, including L. Generaliuk, W.T. Mitchell, L. Heller, J. Heffernan, T. Bovsunivska, V. Prosalova, and others. Attention is also paid to L. Generaliuk's attempt to provide certainty and outline the scope of hypotyposis.

The second section examines W.S. Maugham's novel "The Moon and Sixpence" in terms of the theoretical approaches and understanding of ekphrasis and hypotyposis outlined in the first section.

The third section presents the methodological development of an integrated lesson on the topic "Verbal representation of paintings in S. Maugham's novel *The Moon and Sixpence*".

Key words: *ekphrasis, hypotyposis, intermediality, Maugham, "The Moon and Sixpence"*.

	4
ЗМІСТ	
ВСТУП	5
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННІ ЕКФРАЗИСУ ТА ГІПОТИПОЗИСУ	8
1.1 Інтерації живопису та літератури.	8
1.2 Поняття “екфразис” як теоретико-літературна проблема	100
1.3 Проблема диференціації термінів “гіпотипозис” та “екфразис”	167
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ І	19
РОЗДІЛ ІІ. СФЕРИ І ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕКФРАЗИСУ ТА ГІПОТИПОЗИСУ В РОМАНІ С. МОЕМА “МІСЯЦЬ І МІДЯКИ”	200
2.1. Творчість П. Гогена як джерело екфразисів у романі С. Моєма	200
2.2. Роль наратора у втіленні гіпотипозису та екфразису в романі	29
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІ	312
РОЗДІЛ ІІІ. ПЛАН-КОНСПЕКТ ІНТЕГРОВАНОГО УРОКУ	334
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	378
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	390

ВСТУП

Роман Сомерсета Моема “Місяць і мідяки” наразі не часто привертає увагу вітчизняних літературознавців, але він містить цікавий матеріал для дослідження інтеракцій літератури й образотворчого мистецтва, зокрема екфразису, а також ширше – техніки візуалізації в літературному творі, окремі зразки якої можна означити як гіпотипозис. Цим зумовлено добір теми.

Інтермедіальні дослідження зараз активно розвиваються, відхід від чіткого розмежування мистецьких сфер і їхнього академічного вивчення підкреслює фундаментальну переоцінку того, як ми сприймаємо культуру і взаємодіємо з нею. Динамічний ландшафт культурного обміну, синтезу та міждисциплінарного діалогу не лише формує, але й змінює саму суть художнього вираження. У цьому мінливому середовищі термінологія, що використовується для артикуляції синкретичних явищ, зазнає власної трансформації, відображаючи еволюцію нашого розуміння. Заглиблення в ці терміни в контексті літературного дискурсу не лише прояснює інтерактивні явища, але й сприяє глибшому розумінню складної взаємодії між текстовими та візуальними елементами.

Актуальність роботи визначено кількома факторами: по-перше, підвищеним інтересом до екфразису, який виник в останній третині минулого століття і наразі не знижується, та при цьому зміст терміну й сутність означуваного ним явища досі дискутуються. У контексті античної традиції екфразис розглядається як жанр і як риторичний прийом, проте він є й однією з форм інтермедіальної референції. Утім доцільність вивчення екфразису в теоретичному полі інтермедіалістики часом піддається сумніву (висловленому зокрема у вступному розділі Т. Бовсунівської до монографії за її редакцією “Вербальні образи мистецтва”). У роботі екфразиси картин Гогена в романі Моема розглядається з точки зору інтремедіалістики. По-друге, є доцільним актуалізувати термін “гіпотипозис”, який часто вживається поряд з більш

поширеним терміном “екфразис”, але часто й зливається з ним. По-третє, важливо привернути увагу сучасних дослідників до трохи призабутого роману Моема "Місяць і мідяки", важливого в контексті екфрастичної теорії та загалом інтермедіалістики.

Наукова новизна визначена пошуками нових підходів до потрактування теми мистецтва та митця в романі Моема.

Об’єкт дослідження – роман Сомерсета Моема “Місяць і мідяки”.

Предмет дослідження – екфразис та гіпотипозис в романі С. Моема “Місяць і мідяки” .

Мета роботи – виявити екфразиси та гіпотипозиси в романі С. Моема “Місяць і мідяки” та проаналізувати їхні функції.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати різні підходи до розуміння екфразису;
- дати визначення екфразису та гіпотипозису;
- розглянути екфразис як приклад референційної інтермедіальності;
- знайти й проінтерпретувати прямі екфразиси картин Поля Гогена;
- виявити збірні екфразиси Гогена, які відтворюють характерну тематику й стиль митця;
- проінтерпретувати екфразиси-пародії на академіний живопис;
- простежити приклади гіпотипозису в романі;
- розглянути наведені в романі портретні характеристики як гіпотипозиси;
- проінтерпретувати їх як відображення інтересу до людини, характерний для наратора-письменника.

Методи дослідження: інтермедіальний (основний), культурно-історичний, елементи жанрологічного, біографічного та наратологічного.

Структура роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У першому розділі розглядається взаємодія живопису й літератури в теоретичному аспекті. Подаються різні погляди на екфразис вітчизняних та зарубіжних дослідників, зокрема Л. Генералюк, В.Т. Мітчелла, Л. Геллера, Дж. Хеффернана, Т. Бовсунівської, В. Просалової та ін. Також приділяється увага спробі Л. Генералюк надати визначеності й окреслити сферу застосування гіпотипозису. Надається класифікація міжмистецьких зв'язків німецької інтермедіалістки Ірини Раєвскі, особлива увага приділяється інтермедіальній референції, до якої включено й екфразис як форму посилення на візуальний об'єкт, який присутній у літературному творі, але не фізично, а як ілюзія присутності.

У другому розділі розглядається роман В.С. Моєма “Місяць і мідяки” з точки зору окреслених у першому розділі теоретичних підходів і розуміння екфразису та гіпотипозису. Зазначаються референції картин Поля Гогена, які були використані Моємом задля окреслення творчого здобутку та мистецького образу головного героя роману – Чарлза Стрікленда, зокрема “Натюрморт з апельсинами”, “Апельсини та цитрусові з видом на Понт-Авен”, “Натюрморт з фруктами та перцем”, автопортрет під назвою “Моєму другові Кар’єру”, “Автопортрет в карикатурі”. У творі функціонують як прямі, так непрямі екфрази, які вказують на запозичення загальних характеристик творчості відомого французького художника. Описи портретів та інтер’єрів дає нам можливість говорити про наявність гіпотипозису в тексті.

У третьому розділі представлено методологічну розробку інтегрованого уроку (синтез образотворчого мистецтва та зарубіжної літератури) на тему “Вербальна репрезентація творів живопису у романі С. Моєма «Місяць і мідяки»”.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННІ ЕКФРАЗИСУ ТА ГПОТИПОЗИСУ

1.1 Інтерації живопису та літератури.

Взаємодія мистецтв сягає його витоків, оскільки є фундаментальною для самої сутності мистецтва. В. Д. Т. Мітчелл, відомий американський теоретик взаємодії літератури та образотворчого мистецтва, досліджуючи візуальні образи в літературному тексті, стверджує, що “чистого медіуму” як поняття не існує: “all arts are “composite” arts [...]; all media are mixed media”. Він розглядає прагнення до чистоти медіа як “one of the central utopian gestures of Western modernity” [33, с.160]. А відомий німецький дослідник інтермедіальності Вернер Вольф підкреслює, що чіткі межі між медіа та концепція відмінності медіа є лише умовністю. І Вольф, і впливова німецька інтермедіалістка Ірина Раєвські у своїх визначеннях інтермедіальності підкреслюють, що межі між мистецтвами встановлюються умовно, а інтермедіальність передбачає будь-яку форму перетину цих умовно встановлених кордонів [1, с.29].

Відомо, що термін “інтермедія” вперше використав англійський критик Семюел Тейлор Колрідж у 1812-му році. Однак міжмистецькі зв'язки були задокументовані набагато раніше, зокрема, в античні часи та в епоху Відродження. До прикладу, Аристотель визнавав взаємодію драми, поезії, танцю і тексту фундаментальною для мистецького синкретизму, а Леонардо да Вінчі навіть висвітлив вищезгадану тезу своїй роботі “Суперечка живописця з поетом, музикантом і скульптором”. Дік Хіггінс, американський художник, композитор, теоретик мистецтва, поет, видавець і драматург поділяє цю думку. Він визнає концепцію “intermedia”, але наголошує на її “вічному” існуванні в латентному стані, тому її не можна вважати новизною [26].

Авторство терміну “інтермедіальність” у сучасному його наповненні належить досліднику Аге Ганзен-Льове, який вперше представив це поняття у своїй доповіді на конференції “Діалог текстів” у Гамбурзі. У подальшому

згадана подія призвела до публікації статті про інтермедіальність у 1983-му році, де цей феномен був визначений як дослідницька парадигма [23, с.291]. У статті 2015-го року “Інтермедіальність, інтертекстуальність і ремедіація” І. Раєвські підкреслює подвійну природу концепцій інтермедіальності, відзначаючи їхній потенціал для різноманітних інтерпретацій. Класифікація, запропонована німецькою дослідницею, виокремлює три підкатегорії: 1) транспозиція (передбачає трансформацію медіа-продукту в інший медіа-носій); 2) поєднання медіа (охоплює змішані медіа та інтермедійні екземпляри, такі як ілюстровані рукописи та комікси); 3) інтермедіальні референції (прикладом може слугувати музикалізація літератури або відсилки до живопису у тексті). До цієї підкатегорії відноситься й поняття “екфразис”, який якнайповніше буде розкрито протягом нашої роботи. За І. Раєвські інтермедіальність – це будь-який перехід меж окремих медіа. Дослідниця підкреслює помітну розбіжність між різними перспективами інтермедіальності. З її точки зору, інтермедіальність не обмежується певним явищем, медіумом чи предметом дослідження [37, с.43].

Підхід до інтермедіальності І. Раєвські – “літературоцентричний”, він продуктивний для вивчення міжмистецьких зв’язків у межах окремих літературних творів. Найчастіше літературознавці вивчають міжмедійні зв’язки саме з точки зору інтермедіальної референції. Віра Просалова потрактовує інтермедіальність: “Інтермедіальність передбачає відтворення в літературному тексті образних структур, що передають інформацію з інших видів мистецтва; інтермедіальний аналіз має на меті виявити художні елементи суміжних дисциплін, які проявляються в літературі” [14, с.46]. На матеріалі передусім вивчення української літератури вона виводить таке визначення: “Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва” [14, с.50]. Вищезазначений метод виявляється ефективним,

зокрема, при вивченні інтермедіальності як вияву міжмистецької поліфонії в контексті творчості конкретного письменника чи в межах окремого твору.

1.2 Поняття “екфразис” як теоретико-літературна проблема

Термін “Екфразис” веде свій початок від античної риторики, де вживався на позначення набору вправ для розвитку візуалізації та тренування зорового сприйняття опису предмету. Фігура екфразису мала значний потенціал в античну добу: американська дослідниця Бернадетта Форт підкреслює етимологічний зв’язок між екфразисом і красномовними пасажами та відзначає їхню спільну мету – переконати, створити ілюзію як семіотично, так і репрезентативно [21].

Із часом термін зазнав значних трансформацій: наразі екфразис розглядається переважно в контексті жанрологічних та інтермедіальних студій. Найсуттєвіші зміни у тлумаченні терміну “екфразис” відбулися у другій половині ХХ століття. Ця трансформація очевидна, зокрема, у пріоритетах, окреслених у словникових дефініціях. Наприклад, Оксфордський словник англійської мови, основний зміст якого було укладено до 1930-х років, насамперед визначає екфразис як “чітке проголошення або тлумачення предмета” [19, с.239], підкреслюючи його риторичне походження. На противагу цьому, сучасні мистецтвознавчі словники подають принципово інше значення: “яскравий опис реальних або вигаданих картин” [28, с.102]. Підсумовуючи сутність поняття візуального екфразису в літературі, американський професор Марджорі Мюнстерберг стверджує: “Мета цієї літературної форми – викликати у читача відчуття описуваного об’єкта так, ніби він присутній матеріально” [35, с.29]. Тим не менш, багато визначень поняття охоплюють різноманітні критерії та смислові нюанси, що ускладнює ідентифікацію його основного значення.

В.Т. Мітчелл, розглядає цей феномен як “словесну репрезентацію візуальної репрезентації”, по суті “зображення художніх або інших естетичних об’єктів”. На думку Мітчелла, навіть найвужче тлумачення терміну

“екфразис” як поетичного прийому – “надання голосу мовчазному арт-об’єкту” або “риторичний опис твору мистецтва” – допускає ширше застосування, що охоплює будь-яку “серію описів, спрямованих на створення візуального образу людини, місця, картини тощо” [33]. Вчений посилається на концепцію американського літературознавця Мюррея Крігера (зі статті якого почався у 60-х рр. “екфрастичний бум”) про розширення сфери дії екфразису до естетизації мови, а також на крігерівське поняття “still moment” [27] – перетворення мовної темпоральності на просторовий, формальний модус. В.Т. Мітчелл зауважує, що завдяки цій “миті” “не просте бачення, а статична форма, підсумок і мовчазна присутність... є цілями цієї більш експансивної форми екфразису” [33].

Відомий славіст Леонід Геллер визначає екфразис як “будь-яку репрезентацію одного виду мистецтва через інший”. Розглядаючи види мистецтва, до екфразису Геллер відносить описи не лише “просторових”, але й “часових” сутностей, таких як кіно, танець, спів і музика. Крім того, Геллер розглядає “невербальні репрезентації візуальності”, як пластичні, так і музичні, як екфрастичні. По суті, підхід Геллера до явища екфразису є широким і охоплює різноманітні об’єкти. Однак варто зазначити, що для науковця предмет екфразису перебуває насамперед у царині художності [22]. Водночас сфера застосування терміна, що досліджується, поступово розширюється в межах наукового дискурсу та поширюється на мистецтвознавчі студії. Так, американський літературознавець Джеймс Хеффернан розглядає екфразис як складову як художнього, так і критичного мистецтвознавчого діалогу [24].

У сучасному літературознавчому дискурсі часто співіснують ширші та вужчі тлумачення поняття екфразису, причому кожен дослідник визнає цю подвійність і обирає той аспект терміну, який відповідає завданням його дослідження. Л. Генералюк відходить від широкого тлумачення явища екфрази як будь-якого опису, що апелює до візуального сприйняття. Натомість

вона уточнює та конкретизує семантичний обсяг екфразису до “вербального зображення пластичних мистецтв, що супроводжується естетичною оцінкою” [5, с.57]. Генералюк окреслює потрійне призначення екфразису як “міждисциплінарного літературно-мистецького явища”: надати інформацію про твір мистецтва, розкрити тему, що зображується у творі, та відобразити особистість автора з його специфічними естетичними поглядами та світоглядом [5, с.64].

Широко визнаною є теорія В.Т. Мітчелла про нюанси сприйняття екфразису, яка виокремлює три окремі стадії його усвідомлення. Початкова фаза називається “байдужість до екфразису”, що випливає з усвідомлення того, що екфразис за своєю суттю є складним поняттям. Мітчелл пояснює: “Вербальна репрезентація не може відтворити свій об’єкт так само, як візуальна репрезентація. Хоча слова можуть описувати і викликати асоціації, вони не можуть по-справжньому зобразити або представити об’єкти у візуальному сенсі”. На другому етапі з’являється “надія на екфразис”. Мітчелл описує цю фазу як таку, де неможливість екфразису долається за допомогою уяви або метафори. На цій стадії мова виявляє здатність викликати образи і значення, що дозволяє їй задовольнити бажання викликати візуальне сприйняття. Третя і остання стадія – “страх перед екфразисом”, означає момент опору або вагання. Мітчелл пояснює, що це відбувається тоді, коли межа між вербальною та візуальною репрезентацією ніби розмивається, а бажання матеріалізувати екфразис стає буквральним і відчутним. Ця фаза є естетичним і моральним імперативом, що підкреслює важливість збереження відмінності між вербальними і візуальними засобами як фундаментального аспекту художнього вираження [33].

Класифікації екфразису приділяється особлива увага в роботах Л. М. Сагер Ейдт. У своїй дисертації на тему екфразису в літературі та кіно Сагер Ейдт критикує складні та розгорнуті класифікації, запропоновані попередниками, такими як Дж. Голландер та Г. Кранц. Натомість вона виділяє

чотири основні типи: атрибутивний, образний, інтерпретаційний і драматичний. В атрибутивному типі існує вербальне посилання на картину в описі чи діалозі тексту або фільму, або вона може бути зображена чи згадана без детального опису. Образний екфразис передбачає детальний опис твору мистецтва, який суттєво сприяє розвитку сюжету або зображенню персонажів. Інтерпретаційний екфразис – це рефлексивний коментар до твору мистецтва. Найскладнішим аспектом класифікації, на наш погляд, є драматичний екфразис, коли зображення драматизується і театралізується, щоб нагадувати реальні життєві сценарії [20].

Існують різні критерії класифікації екфразисів. Одним із таких критеріїв є об'єкт зображення, за яким розрізняються прямі та непрямі екфразиси. Прямі екфразиси передбачають прямий опис або просту вказівку на візуальний артефакт у літературному творі, тоді як непрямі екфразиси використовують мотиви візуального твору в більш завуальованій формі. Також відбувається модернізація підходу до “носія” екфразистичного образу. За цим критерієм репрезентації охоплюють різні форми: а) образотворче мистецтво – живопис, графіку, скульптуру, художню фотографію; б) не образотворче мистецтво – архітектуру, ландшафтний та інтер'єрний дизайн, декоративно-ужиткове мистецтво – малу скульптуру, маски, ляльки, меблі; в) синтетичне мистецтво, зокрема кінематограф; г) репрезентації артефактів, що перебувають за межами мистецтва – фотографії, популярну друковану продукцію (етикетки, реклама, листівки), а також графіку в науково-популярних виданнях [1, с.33].

Існує класифікація екфразису за наявністю чи відсутністю реального референта, розрізняються міметичні та неміметичні форми (далі поділяються на атрибутивні та неатрибутивні). Також із врахуванням авторської перспективи, екфразис класифікується як монологічний чи діалогічний (часто з дидактичним відтінком), а спосіб викладу – як цілісний чи дискретний (такий, що відтворений по частинах). Крім того, екфразис можна систематизувати на основі кількості та обсягу переданої інформації,

називаючи їх простими або узагальненими. За змістом вони поділяються на описові, інтерпретаційні та психологічні. Порівнюючи естетичні засади візуальної та вербальної образності в мистецтвознавчому дискурсі, науковці часто беруть до уваги такі критерії, як час та матеріально-фізичні характеристики медіа та засобів, що застосовуються в обох категоріях видів мистецтва.

В.Т. Мітчелл переосмислює відмінність між наративним та описовим дискурсом в межах екфразису, підкреслюючи роль інтерпретації та інтенції суб'єкта. Він стверджує: “Різниця між описом і розповіддю, репрезентацією об'єктів і дій, або візуальними об'єктами і візуальними репрезентаціями є семантичною, повністю зосередженою на контрасті між наміром, референцією та афективною реакцією. Екфрастична поезія звертається до творів візуального мистецтва, говорить від їхнього імені або про них так само, як тексти взагалі обговорюють будь-що інше. Граматично немає різниці між описом картини та описом кумквату чи бейсбольної гри” [33]. Крім того, мистецтвознавець підкреслює важливість врахування стосунків між мовцем і реципієнтом екфразису. Він зазначає, що “типовий автор екфразису займає простір між описуваним об'єктом або адресатом і слухачем-суб'єктом, який (якщо екфразис вдалий) буде змушений “споглядати” об'єкт через голос поета. Екфразис існує між двома “інакшими” і двома, здавалося б, неможливими інтерпретаціями та способами обміну: перетворенням візуальної репрезентації на вербальну через опис; зворотним перетворенням вербальної репрезентації на візуальний об'єкт у сприйнятті читача” [33]. Загалом, останнім часом відбувається переоцінка ролі суб'єкта в процесі сприйняття-творення, яка зараз стає предметом ретельного вивчення.

Кілька десятиліть тому сприйняття візуальних образів у літературі часто розглядалося як загальне застосування уяви, але зараз існує глибше і більш нюансоване розуміння його природи. Сучасні теорії рецепції екфразису все частіше наголошують на відмінності суб'єктивних реакцій на образи.

Наприклад, Л. Геллер, розглядаючи питання екфразису з точки зору естетичного сприйняття, розрізняє змалювання вигаданих і невигаданих образів (міметичний і неміметичний екфразиси). Він зазначає: “Вигадані картини вимагають вигадки – часто така вигадка підпорядковується оповідній чи тематичній, але не живописній логіці. Реальні картини повинні бути зображені точно”. Науковець підкреслює, що в інтермедіальному дискурсі складно поєднати дві різні категорії: бачення і побачене. На думку Геллера, це видно “з багатьох аргументів про складність перекладу візуального коду у вербальне вираження. Хоча екфразис не перекладає безпосередньо об’єкт або код, він передає сприйняття об’єкта та інтерпретацію коду. Тут парадокс узгодження побаченого з мислимим якщо не вирішується повністю, то значно пом’якшується” [22].

Спираючись на ці висновки, Л. Геллер пропонує свіже, переважно рецептивне визначення екфразису: “Екфразис – це не лише, але насамперед документація серії рухів очей і візуальних вражень. Він втілює іконічну (...) репрезентацію не картини, а бачення, осягнення картини” [22, с.13].

Варто зазначити, що ця смілива характеристика добре резонує з дескриптивним екфразисом – описом твору мистецтва. Однак для психологічного екфразису до концептуальних рамок слід підходити з дещо іншими критеріями.

Так само американський поет та есеїст Альфред Корн заглиблюється в аналіз екфразису в сучасній літературі, зосереджуючись на суб’єктивності автора, а не читача як центральному компоненті суб’єктивності твору. Він підсумовує: “Можливо, найвидатніші сучасні вірші, присвячені візуальному мистецтву, інтегрують самих авторів у вірш, розкриваючи обставини споглядання певної картини чи скульптури; або розповідаючи про спогади, асоціації чи емоції, які вони викликають; або з’ясовуючи власну схильність сприймати твір по-різному. Фокус у таких віршах зміщується від самого твору,

що вже існує, – він подвійний, обертається навколо твору та автобіографічних фактів...” [18].

Вчений стверджує, що екфрастичне зображення виходить за рамки простого документування твору мистецтва; воно відображає виразну індивідуальність автора і тим самим сприяє художній привабливості літературного твору. Як зазначає науковець, “... результатом є не словесна “копія” оригіналу картини, скульптури чи фотографії, а радше обґрунтована модель бачення, створена за допомогою позатекстових засобів. У цих віршах опис оригінального твору мистецтва залишається частковим, проте автори вводять елементи, почерпнуті з власного досвіду – факти, роздуми та емоції, що виникають у результаті злиття візуального твору мистецтва та життя художника” [18]. Безсумнівно, цілісне розуміння твору, що містить екфразис, залежить від взаємодії цих двох точок зору – автора та реципієнта. Більше того, ці точки зору доповнюються і переплітаються під час функціонування твору як творіння і як об’єкта сприйняття. Очевидно, що суть цього текстового діалогу про твір мистецтва можна осягнути у повній мірі через наратологічні концепції імпліцитного автора та імпліцитного читача.

Друга половина ХХ століття і початок ХХІ століття характеризуються тим, що Л. Геллер влучно окреслює як “відродження екфразису”. Дослідник вписує аналізоване явище в рамки постнекласичного художнього та наукового дискурсу, підкреслюючи, як включення різних видів мистецтва в текст вводить спектр, що охоплює поняття “справжнє – вигадане”, “реальне – умовне”, “автентичне – фальшиве” [22].

1.3 Проблема диференціації термінів “гіпотипозис” та “екфразис”

Окремою формою, відмінною від екфразису, Л. Генералюк вважає гіпотипозис – “спосіб побудови літературного образу, що апелює до зорового сприйняття, маючи на меті якнайповнішу візуалізацію смислів і фактів” [4,

с.53]. Як пише дослідниця, гіпотипозис як візуалізація фрагментів світу в літературному тексті, виник під впливом ренесансного живопису і знайшов своє відтворення у творах Боккаччо, Рабле та Сервантеса. Він швидко утвердився в літературі, динамічній і різноманітній сфері, яка вміщує безліч перспектив і зображень реальності.

На думку Л. Генералюк гіпотипозис (від грецького слова “*hypotyōsis*” – оригінал, образ, модель) означає акт представлення образу. У риторичній гіпотипозис, подібно до екфразису, слугує стилістичним прийомом, спрямованим на яскраву візуалізацію предмета. У “Словнику літературознавчих термінів” поняття описується як “образний спосіб словесного вираження, що апелює до зорових образів для наочного представлення й актуалізації змісту оповіді” [38, с.206]. Він передусім спирається на ментальні репрезентації видимого та створює “друге життя видимого світу”, яке резонує з матеріальною реальністю і водночас існує у свідомості людей (задіюючи їхні враження, уяву та пам’ять).

На відміну від екфразису, як зазначає літературознавиця, гіпотипозис не відсилає безпосередньо до конкретного твору мистецтва. Натомість він опосередковано викликає картини, активізуючи уяву реципієнта, та пропонує усталені техніки та критерії для візуалізації зображувальних елементів у тексті. Його мета – створити чуттєву картину за допомогою слів та надати візуальну репрезентацію об’єктів. Гіпотипозис часто поєднує візуальну конкретність із метафоричними та символічними елементами. Також його відмінною від екфразису рисою є те, що він безпосередньо не відсилає до конкретних творів мистецтва, гіпотипозис лише пов’язаний з ними, іноді віддалено, викликаючи у читачів суб’єктивні асоціації, засновані на їхньому культурному та естетичному досвіді. Якщо екфразис за своєю природою є інтертекстуальним та інтерсеміотичним, то гіпотипозис є насамперед інтерсеміотичним. Він включає в себе елементи споріднених мистецтв, оскільки письменники свідомо чи несвідомо інтегрують прийоми та методи

живопису, графіки, фотографії, скульптури, архітектури та кіно у свої літературні форми, наслідуючи творчість митців у цих галузях [4].

Екфразис, як і гіпотипозис, дозволяє реципієнтам “побачити” те, що описується. Цей рецептивний критерій дозволяє розширене тлумачення терміну. Так, екфразисом можна вважати не лише опис творів мистецтва, але й спосіб для читачів “побачити світ у словах”, як зазначає М. Крігер, або, як пропонує Р. Барт, опис місця, часу та певних осіб. Таке тлумачення, підтримане поглядами Крігера та Барта, збігається з гіпотипозисом і кидає виклик традиційному визначенню, яке розглядає його як вторинну форму репрезентації.

Термін “гіпотипозис” є менш поширеним у сучасному літературознавстві. Гіпотипозис, або образність за допомогою слів, репрезентує реальність подібно до фотографії, скульптури чи живопису, а не є вторинним, як екфразис. Вона має на меті яскраво відтворити те, що автор бачив або хоче представити як видиме. Барокові та середньовічні романи широко використовували гіпотипозис для зображення батальних сцен, лицарів, вельмож та пейзажів, створюючи ілюзію занурення в романну реальність через детальну візуалізацію. Кожна епоха використовує спільні методи відтворення дійсності як у візуальному мистецтві, так і в слові.

Визначення гіпотипозису Л. Генералюк спирається на праці таких науковців, як П. Фонтаньє, Б. Дюпре, У. Еко, С. Вислоух, А. Дзядек. Гіпотипозис (від грец. *hypotyposis* – модель, оригінал, образ; похідне від *hypotyposis* – накидати, накреслювати) означає образ, побудований на основі оригіналу [4, с.55]. Як і екфразис, він має на меті яскраву словесну репрезентацію, але ґрунтується на природі, людях, предметах чи духовних візіях, а не на конкретних мистецьких творах, опосередковано активізуючи пластичну уяву реципієнта, щоб викликати у нього картину. “*Hypotyposis enargia*” пропонує читачам усталені техніки візуалізації, що імітують прийоми пластичних мистецтв, формуючи тексти як вербальні, так і іконічні, без

прямих посилань на твори мистецтва. Її мета – створити чітку картину і візуалізувати “модель” якомога яскравіше, поєднуючи візуальне з фактичним, конкретне з метафоричним, використовуючи символіку. По суті, він демонструє можливості вербального живопису, дотримуючись принципів сприйняття та відтворення, притаманних образотворчому мистецтву.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

У першому розділі нашої дипломної роботи ми проаналізували взаємодію між живописом і літературою у теоретичному плані. Висвітлили різноманітні погляди на екфразис у сучасному літературознавстві й мистецтвознавстві, звернули увагу на спроби відомої вітчизняної дослідниці екфразису, Лесі Генералюк, надати точне визначення та охарактеризувати сферу застосування гіпотипозису. Прийшли до висновку, що як і екфразис, гіпотипозис має на меті яскраву словесну репрезентацію, але ґрунтується на природі, людях, предметах чи духовних візіях, а не на конкретних мистецьких творах, опосередковано активізуючи пластичну уяву реципієнта, щоб викликати у нього картину.

Важливим аспектом нашої роботи є класифікація міжмистецьких зв'язків, запропонована Іриною Раєвські, з особливим акцентом на інтермедіальну референцію. В рамках цієї концепції ми визначили екфразис як один із способів посилання на візуальний об'єкт у літературному творі, що створює ілюзію присутності.

РОЗДІЛ II. СФЕРИ І ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕКФРАЗИСУ ТА ГПОТИПОЗИСУ В РОМАНІ С. МОЕМА “МІСЯЦЬ І МІДЯКИ”

2.1. Творчість П. Гогена як джерело екфразисів у романі С. Моєма

Відомо, що у романі Сомерсета Моєма “Місяць і мідяки” реальні роботи відомого французького художника Поля Гогена є основою словесних описи творів мистецтва вигаданого митця Чарлза Стрікленда. Іноді Моєм посилається на конкретні картини (прямі екфрази), а іноді наводить нас на думку про стиль і манеру Гогена та етапи його мистецького шляху (непрямі й збірні екфрази).

У панівній естетичній культурі епохи, як пише професор Північно-Західного університету (ПАР) Лоуренс Райт, ідеологія Гогена, його непохитна відданість мистецтву, що свідомо відрізнялась від західних буржуазних конвенцій (таких як жорсткі правила моралі та етикету, матеріалізм, споживацтво, академізм у мистецтві) інтригувала Моєма більше, ніж саме мистецтво [40, с.2]. Через двадцять років виявилось, що Моєм був досить низької думки про Гогена. Його лаконічна оцінка, що міститься в “Картинах, які мені сподобалися”, короткому есеїстичному дослідженні улюблених творів різних художників, звучить так: “Гоген, який мені сподобався”, – це його улюблені роботи: “Then there is Gauguin. He is not a great artist ... I think his life and character more interesting than his paintings. I once wrote a fanciful description of a fruit piece in the museum at Stockholm, but it is in his Tahitian scenes that he is most truly himself. They are deliberately stylized, but they have an idyllic character that does recall those lovely islands of the South Seas and for one who has lived in them they evoke memories of a kind of sensual content and a happiness of the spirit which the passing of time can never quite dim ” [31].

У романі небагато говорять про картини Гогена, але відчувається великий інтерес до його життя і характеру, а також несвідоме схвалення “раю Південних морів”, про який Моєм міг би згадувати. Проте роман “Місяць і

мідяки” виявляє помітну увагу Моема до творчості Гогена. Відомо, що автор використав картини митця як мальовниче тло для посилення вигаданого дослідження історії життя Гогена, яка глибоко його захопила. Історія головного героя роману є водночас захопливою і трагічною. Успішний лондонський біржовий маклер раптово відчуває непереборну пристрасть до живопису. Він залишає сім’ю і вирушає в подорож спочатку до Парижа, мистецького центру світу, а потім на Таїті. Там, далеко від цивілізації, він оселяється зі своєю дружиною-таїтянкою Атою в напівзруйнованому сільському будинку, який знаходиться досить відокремлено від інших мешканців. Стрікленд втілює архетип художника, якого торкнулося божественне натхнення. Без перебільшення можемо сказати, що він є самотнім бунтарем проти загальноприйнятого смаку.

Згадка, яка спочатку привернула нашу увагу щодо потенціалу візуального опосередкованого відсилання Моема до Гогена, з’являється в описі оповідачем своєї початкової реакції на картини Стрікленда. Він розмірковує про те, що “описи картин завжди нудні”, і продовжує: “First of all I was taken aback by what seemed to me the clumsiness of his technique. Accustomed to the drawing of the old masters, and convinced that Ingres was the greatest draftsman of recent times, I thought that Strickland drew very badly. ... I remember a still-life of oranges on a plate, and I was bothered because the plate was not round and the oranges were lop-sided” [30, с.47]. У свою чергу, Гоген створив кілька натюрмортів із цитрусовими, таких як “Натюрморт з апельсинами” (1881, фр. “Nature morte aux oranges”) та “Апельсини та цитрусові з видом на Понт-Авен” (1890, фр. “Oranges et citrons avec vue sur Pont-Aven”), які є традиційними зображеннями, де фрукти та посуд зображені з академічною округлістю. Однак існує більш пізня таїтянська робота під назвою “Натюрморт з фруктами та перцем” (1892, фр. “Nature morte aux fruits et piments”), в якій Гоген відходить від академізму, зображуючи овальний посуд та “однобокі” апельсини, які й згадуються в критиці оповідача роману.

З вищенаведеної цитати можемо зробити висновок, що Моем критикує брак візуального досвіду свого оповідача, водночас переглядаючи типові історичні реакції на нетрадиційну природу постімпресіоністичного мистецтва, яке тоді не сприймав соціум у своїй більшості. У сукупності ці візуальні підказки дозволяють припустити, що Моем творчо використав “Nature morte aux fruits et piments”, щоб представити полотно Стрікленда. У випадку полотна “Натюрморта з фруктами та перцем” можемо зазначити прямий міметичний екфразис. У цьому ж уривку наступні згадки про картини Стрікленда носять широкий характер і не вказують на окремі роботи; натомість вони натякають на окремі періоди в художньому розвитку Гогена: “The portraits were a little larger than life-size, and this gave them an ungainly look. To my eyes the faces looked like caricatures. They were painted in a way that was entirely new to me” [30, с.107]. Таким чином, вищенаведена цитата демонструє збірний непрямий екфразис. Вивчення портретів Гогена, особливо його автопортретів, підтверджує цю інтерпретацію. Наприклад, автопортрети під назвою “Моєму другові Кар’єру” (1886, фр. “A mon ami Karier”) та “Автопортрет в карикатурі” (1889, фр. “Autoportrait-charge, ou Autoportrait au nimbe”) вирізняються серед інших навмисно перебільшеними пропорціями, відмовою від реалістичного зображення на користь більш декоративного, що має на меті радше символічно передати характер і поведінку, ніж суворо дотримуватися візуальної точності.

Лоуренс Райт зазначає, що коли Моем описує Стрікленда, який береться за портрет сантехніка-пенсіонера за двісті франків – робота, якої немає в доробку Гогена, – він посилається на сміливе бажання художників раннього модернізму (представників імпресіонізму, символізму, неоромантизму тощо) працювати з “низькими” темами, а не дотримуватися усталеної традиції зображення знатних меценатів, що відображає демократичну тенденцію, яка сягає корінням до реалістів середини століття, таких як Курбе [41]. І Гоген, і Ван Гог, перебуваючи в Арлі, із задоволенням малювали звичайних мешканців регіону, зокрема місцевого листоношу, селян і слуг, як частину революційної

віри в те, що повсякденність може бути придатною темою для мистецтва: згадується неміметичний непрямий екфразис.

Щодо пейзажів Стрікленда, оповідач пропонує наступне спостереження: “The landscapes puzzled me even more. There were two or three pictures of the forest of Fontainebleau and several of streets in Paris: my first feeling was that they might have been painted by a drunken cab-driver. I was perfectly bewildered. The colour seemed to me extraordinarily crude. It passed through my mind that the whole thing was a stupendous, incomprehensible farce” [30, с.170]. Заглиблюючись у мистецьке ремесло, Стрікленд намагається розшифрувати загадки світла, композиції та живописних технік. Сомерсет Моєм демонструє неабияку майстерність у зображенні робіт художника. Він використовує широкий спектр яскравих метафор та епітетів, створюючи картини, наповнені сонячним світлом і буйною життєвою енергією. До прикладу: “The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave. There were sombre blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli, and yet with a quivering lustre that suggested the palpitation of mysterious life; there were purples, horrible like raw and putrid flesh, and yet with a glowing, sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of Heliogabalus, there were reds, shrill like the berries of holly – one thought of Christmas in England, and the snow, the good cheer, and the pleasure of children – and yet by some magic softened till they had the swooning tenderness of a dove's breast” [30, с.232].

Наступна важлива згадка про одну з картин Стрікленда з'являється, коли після смерті дружини, жалісливий Дірк Струве вперше дивиться на полотно – велику оголену натуру, залишену Стріклендом у своїй майстерні, повернуту обличчям до стіни: “It was the picture of a woman lying on a sofa, with one arm beneath her head and the other along her body; one knee was raised, and the other leg was stretched out. The pose was classic. Stroeve's head swam. It was Blanche” [30, с.153]. Дірк Струве, зіткнувшись із суворим нагадуванням про зраду дружини, стримується, щоб не накинутися на полотно зі скребком для фарби.

Руйнування його інтимних, особистих цінностей – самого відчуття себе – стає ще жорстокішим, коли Струве змушений визнати, що картина справді чудова: естетика безжально тріумфує над особистими емоціями чи моральними судженнями.

Важливо зазначити, що мистецтво Дірка Струве представлене в романі як парадигма застарілого академічного живопису, яке втрачає свою актуальність та оригінальність в сучасному художньому світі. Роботи Струве відзначаються тривіальністю та банальністю у виборі сюжетів та обробці, на що вказує оповідач: “His soul palpitating with love of art, he painted the models who hung about stairway of Bernini in the Piazza de Spagna, undaunted by their obvious picturesqueness; and his studio was full of canvases on which were portrayed mustachioed, large-eyed peasants in peaked hats, urchins in becoming rags, and women in bright petticoats. Sometimes they lounged at the steps of church, and sometimes dallied among cypresses against a cloudless sky; sometimes they made love by a Renaissance well-head, and sometimes they wandered through the Campagna by the side of an ox-wagon. They were carefully drawn and carefully painted. A photograph could not have been more exact... To look at his pictures you would have thought that Monet, Manet, and the rest of the Impressionists had never been” [30, с.96]. На його полотнах часто зображені стандартні пейзажі (зокрема, італійські), портрети та натюрморти, які не виходять за рамки вже відомих та передбачуваних образів. Він залишається в межах довготривалих тем та мотивів, не намагаючись переосмислити чи відновити їх з нової перспективи. Проте Струве володіє особливою чутливістю до мистецтва, тому був здатний розпізнати талант Стрікленда з першого погляду.

Наступна цитата стосується зображення Стріклендом таїтянської плантації французького торговця Коена, картини, яку Стрікленд подарував йому як повернення позики. Щодо картини дружина Коена зауважує: “It does not resemble the plantation and I have never seen coconuts with blue leaves” [30, с.203]. Хоча кілька сцен Гогена на плантаціях Таїті мають синюватий відтінок

і на них зображені дерева, на жодній з них кокосове листя не зображене синім кольором. Однак полотно “Кінь на дорозі” (1899, фр. “Le Cheval sur le chemin”), разом з кількома іншими, дуже близьке до короткого опису Моєма. Знову доречною видається добірка таїтянських картин Гогена, а не якийсь одне конкретне зображення. Посилання має загальний характер, що вказує на збірний непрямий екфразис.

Кульмінацією мистецьких зусиль Стрікленда є остання “моторошно прекрасна” фреска, що прикрашає стіни двох кімнат у будинку, який він ділить зі своєю таїтянською партнеркою Атою та їхніми дітьми, розташованому за межами Таравао, і який доктор Кутрас описує наступним чином: “The light was dim, and after the brilliant sunshine for a while he could see nothing. Then he gave a start. He could not make out where he was. He seemed on a sudden to have entered a magic world. He had a vague impression of a great primeval forest and of naked people walking beneath the trees. Then he saw that there were paintings on the wall From floor to ceiling the walls were covered with a strange and elaborate composition. It was indescribably wonderful and mysterious. It took his breath away. It filled him with an emotion which he could not understand nor analyse. He felt the awe and delight which a man might feel who watched the beginning of a world. It was tremendous, sensual, passionate; and yet there was something horrible there too, something which made him afraid.... There was something primeval there and terrible. It was not human. It brought to his mind vague recollections of black magic. It was beautiful and obscene” [30, с.239]. Згодом капітан Бруно просить доктора Кутраса детальніше розповісти про картину: “I scarcely know. It was strange and fantastic. It was a vision of the beginnings of the world, the Garden of Eden, with Adam and Eve – *que sais-je?* – it was a hymn to the beauty of the human form, male and female, and the praise of Nature, sublime, indifferent, lovely, and cruel. It gave you an awful sense of the infinity of space and of the endlessness of time. Because he painted the trees I see about me every day, the coconuts, the banyans, the flamboyants, the alligator pears,

I have seen them ever since differently, as though there were in them a mystery which I am ever on the point of seizing and which for ever escapes me. The colours were colours familiar to me, and yet they were different. ... And those nude men and women. They were on the earth yet apart from it. They seemed to possess something of the clay of which they were created, and at the same time something divine. You saw man in the nakedness of his primeval instincts, and you were afraid, for you saw yourself” [30, с.241].

Ця монументальна картина поєднує в собі елементи ранніх робіт Гогена, а також передвіщає пізніші теми в його творчості. Вона перегукується з темами, описаними в романі, кількома способами. По-перше, полотно представляє свідому спробу Гогена створити остаточний шедевр, подібно до того, як в оповіданні *Моема картина*, яку приписують Чарлзу Стрікленду, символізує кульмінацію його мистецького шляху. По-друге, як робота Гогена, так і вигадана картина Стрікленда мають на меті представити всеосяжну історію створення. Доктор Кутрас називає картину Гогена “шедевром”: “He had achieved what he wanted. His life was complete. He had made a world and saw that it was good” [30, с.244]. По-третє, як реальні, так і вигадані картини тісно пов’язані зі смертю художника. Гоген висловив намір покінчити життя самогубством після завершення роботи над картиною “Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?” (1897, фр “D’ou venons-nous? Que sommes-nous? Ou allons-nous?”) (хоча його спроба була невдалою), а в романі *Моема сліпий* Стрікленд помирає від прокази в тій самій кімнаті, прикрашеній його останнім словом, яку Ата згодом спалює, за його бажанням. Перед цим доктор Кутрас, побачивши фрески, мимоволі вигукує: “Oh my God, this is brilliant” [30, с.240], щоб одразу після цього виявити бездиханне тіло Стрікленда. У романі *Моем*, на нашу думку, надає остаточної художньої форми життю свого героя – завдання, яке Гоген, можливо, мав на меті і виконував у своєму житті.

Далі йде повний опис картини Стрікленда, що належить доктору Кутрасу – “фруктовий шматок”, який його дружина вважає “відверто

непристойним” – прикметник, що також застосовується, як уже зазначалося, до “D’ou venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?”: “It was a pile of mangoes, bananas, oranges, and I know not what; and at first sight it was an innocent picture enough. It would have been passed in an exhibition of the Post-Impressionists by a careless person as an excellent but not very remarkable example of the school. ... The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave. There were sombre blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli, and yet with a quivering lustre that suggested the palpitation of mysterious life; there were purples, horrible like raw and putrid flesh, and yet with a glowing, sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of Heliogabalus; there were reds, shrill like the berries of holly – one thought of Christmas in England, and the snow, the good cheer, and the pleasure of children – and yet by some magic softened till they had the swooning tenderness of a dove’s breast; there were deep yellows that died with an unnatural passion into a green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook. Who can tell what anguished fancy made these fruits? They belonged to a Polynesian garden of the Hesperides. There was something strangely alive in them, as though they were created in a stage of the world’s dark history when things were not irrevocably fixed to their forms. They were extravagantly luxurious. They were heavy with tropical odours. They seemed to possess a sombre passion of their own. It was enchanted fruit, to taste which might open the gateway to God knows what secrets of the soul and to mysterious palaces of the imagination. They were sullen with unawaited dangers, and to eat them might turn a man to beast or god. All that was healthy and natural, all that clung to happy relationships and the simple joys of simple men, shrunk from them in dismay; and yet a fearful attraction was in them, and, like the fruit on the Tree of the Knowledge of Good and Evil they were terrible with the possibilities of the unknown” [30, с.245]. Ми процитували цю розлогу цитату, щоб представити читачеві докази, які вказують на те, що картина – це шедевр Гогена, “Смертна природа з манго та квітами гібіскуса” (1887, фр.

“Nature morte aux mangues”). Варто зазначити, що не всі фрукти, згадані оповідачем, французьким капітаном Рене Брюно, зображені на картині.

Ще дві згадки про вигадані картини заслуговують на увагу. У своїй резиденції в Лондоні місіс Стрікленд зберігає гравюру свого норавливого чоловіка, яку вона вважає “по суті декоративною”: “Their eyes rested on a nude woman suckling a baby, while a girl was kneeling by their side holding out a flower to the indifferent child. Looking over them was a wrinkled, scraggy hag. It was Strickland’s version of the Holy Family. I suspected that for the figures had sat his household above Taraveo, and the woman and the baby were Ata and his first son. I asked myself if Mrs. Strickland had any inking of the facts” [30, с.249]. Описана картина є поєднанням трьох полотен Гогена: “Підношення” (1902, фр. “Le'Offrande”) та дуже схожих композицій “Материнство I” (1899, фр. “Maternité I”) і “Материнство II” (1899, фр. “Maternité II”). На першій зображено матір-годувальницю та немовля, тоді як дві картини “Maternité” представляють композицію, більш схожу на ту, що запропонована в тексті. Третя жінка, згадана в романі, характеризується як “зморшкувата” і “обшарпана”, ймовірно, тому, що вона є літньою матір’ю Ати. Коли місіс Стрікленд називає цю роботу “по суті декоративною”, вона не лише дистанціюється від фактичного значення гравюри для розуміння останніх років її чоловіка, на якій зображена його сім’я на Таїті, але й чітко повторює ранні хибні уявлення про мистецтво Гогена.

Як пише Лоуренс Райт, протягом усієї історії книговидавання “Місяць і мідяки” часто пов’язували з мистецтвом Гогена в загальних рисах. Видавці часто рекламують роман, використовуючи загалом релевантні зображення Гогена, навіть якщо вони не мають прямого відношення до тексту. Однак точне визначення точних образів і деталей Гогена, які Моем, можливо, ненавмисно, включив у свій роман, додає новий рівень естетичного дисонансу до і без того складного читацького досвіду [40, с.12]. Більше того, інтермедіальний діалог між оповіддю Моема та мистецтвом Гогена спонукає

читачів переглянути своє розуміння обох творів. Усвідомлення того, що художнє бачення Стрікленда вкорінене у спадщині Гогена, змушує читачів орієнтуватися в розмитих кордонах між вигадкою та реальністю, запрошуючи їх дослідити складнощі мистецького натхнення.

2.2. Роль наратора у втіленні гіпотипозису та екфразису в романі

Також варто зазначити, що в романі “Місяць і мідяки” нарація розгортається від імені професійного письменника (важлива деталь – митця слова), який виконує подвійну роль: і протагоніста, і оповідача; він бере на себе роль режисера, що скеровує сюжетну лінію. Наратор пропонує читачеві композиційні рішення і дає уявлення про художні прийоми та розвиток сюжету. Він одразу озвучує свою позицію: він не знається на живописі, проте цікавиться людьми. За допомогою слова оповідач малює власні картини – портрети людей, що його цікавлять. Так оповідач описує Стрікленда: “In a few days Strickland began to get up. He was nothing but skin and bone. His clothes hung upon him like rags on a scarecrow. With his untidy beard and long hair, his features, always a little larger than life, now emphasised by illness, he had an extraordinary aspect; but it was so odd that it was not quite ugly. There was something monumental in his ungainliness. I do not know how to express precisely the impression he made upon me. It was not exactly spirituality that was obvious, though the screen of the flesh seemed almost transparent, because there was in his face an outrageous sensuality; but though it sounds nonsense, it seemed as though his sensuality were curiously spiritual. There was in him something primitive” [30, с.42]. Гіпотипозис має на меті яскраво відтворити те, що автор бачив або хоче представити як видиме. Через описи зовнішності людей, їхні портретні характеристики, ми ніби бачимо те, що побачив наратор. Його словесні картини якнайповніше доводять наявність гіпотипозису в романі.

Зображення зовнішності (портрети та деталі одягу) відіграє значну роль у розкритті психології персонажів. Прикладом цього є зображення Моемом зовнішності Стрікленда під час першої зустрічі оповідача з ним: “In point of

fact he was broad and heavy, with large hands and feet, and he wdore his evening clothes clumsily.... He was clean shaven, and his large fase looked uncomfortably naked” [30, с.24]. У своїй книзі “The summing up” письменник зауважує: “Зовнішність людини віддзеркалює її характер, і навпаки, характер, принаймні в загальних рисах, проявляється в зовнішності” [32]. Також автор заглиблюється в тонкощі опису персонажів: “Зображення зовнішності персонажів становить виклик для романістів. Можна просто перерахувати фізичні атрибути, такі як зріст, статура, структура обличчя, форма носа та колір очей, а можна зробити це одразу або поступово, стратегічно розкриваючи відмінні риси протагоніста через розвиток сюжету, щоб досягти бажаного ефекту” [32].

Моем яскраво змальовує зовнішню поведінку персонажів (мимовільні жести, міміку та рухи очей), щоб глибше зрозуміти їхній внутрішній стан. Автор часто використовує мотив “усмішки”. Наприклад, оповідач описує Стрікленда: “He was perfectly cool, and his eyes kept that mocking smile which made all I said seem rather foolish” [30, с.50]. Або: ”He smiled dryly, but said nothing. I wish I knew how to describe his smile. I do not know that it was attractive, but it lit up his face, changing the expression, which was generally sombre, and gave it a look of not ill-natured malice. It was a slow smile, starting and sometimes ending in the eyes; it was very sensual, neither cruel nor kindly, but suggested rather the inhuman glee of the satyr” [30, с.87].

Стрікленд є непересічною особистістю, і його вчинки вважаються неприйнятними для всіх, хто його оточує. Ця особливість інтригує оповідача, який, будучи письменником, часто займається спостереженням за людьми. Він зауважує: “I was not unprepared for jagged rocks and treacherous shoals if I could only have change-change and the excitement of the unforeseen” [30, с.27]. Наратор відчув здивування і захоплення, коли його друг Дірк почав стверджувати, що Стрікленд був генієм: “In a hundred years, if you and I are remembered at all, it will be because we knew Charles Strickland” [30, с.78].

Вибір оповідача, який поділяє соціальний статус, походження та професію письменника, підкреслює схожість їхніх біографій як колеґ-авторів. Моем наділяє наратора поглядами, подібними до його власних, висловленими в літературній критиці, тим самим дозволяючи читачам сприймати оповідь крізь його призму. Оповідач приходить до усвідомлення того, що хоча Стрікленд – геніальний художник, він також є людиною не високих моральних якостей. Він висловлює своє презирство безпосередньо Стрікленду: “I think you’re detestable. You’re the most loathsome beast that it’s ever been my misfortune to meet” [30, с.150]. Але він, якщо і не погоджується з його точкою зору, але й ненависті до нього не має: “I began to feel that my abhorrence for Strickland could only be sustained by an effort on my part” [30, с.151]. Наратор висловлює таку думку: “The writer is more concerned to know than to judge. There was in my soul a perfectly genuine horror of Strickland, and side by side with it a cold curiosity to discover his motives” [30, с.152].

Образ автора посідає значне місце в романі, що проявляється не лише в його позиції щодо подій та персонажів, що зображуються, але й у всепроникному впливі його свідомості на цілу оповідь. Незалежно від того, хто виступає в ролі відстороненого спостерігача чи критика, вигадана авторська “відчуженість” помітна в деталях, що часто розкривається через тонкі іронічні репліки та фрази. Для Моема іронія слугує інструментом для того, щоб кинути виклик суспільним нормам і моралі, відображаючи критичну позицію щодо суспільства, в якому панує ворожість.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

У другому розділі ми провели практичне застосування визначень, методів та типології інтермедіальності, зазначених у першому розділі. Підкреслили значення референцій на картини Поля Гогена у романі Чарлза Стрікленда, які використовувалися Моемом для втілення творчого портрету головного героя. Зокрема, проаналізували такі полотна як “Натюрморт з

апельсинами”, “Апельсини та цитрусові з видом на Понт-Авен”, “Натюрморт з фруктами та перцем”, а також автопортрети під назвою “Моєму другові Кар’єру” та “Автопортрет в карикатурі”. У роботі проаналізовано як прямі, так і непрямі екфрази, які свідчать про взаємодію та взаємопроникнення тексту та мистецтва, а також вказують на загальні характеристики творчості французького художника.

Описи портретів та інтер’єрів, які присутні у романі, не лише сприяють розкриттю образу героя, але й дозволяють виявити наявність гіпотипозису у тексті.

Ми проаналізували нюанси взаємозв’язку між літературним нарративом Моема та візуальним мистецтвом Гогена, щоб розкрити глибину взаємодії Моема з творчістю Гогена. Окресливши конкретні образи та мотиви Гогена, вплетені в тканину роману “Місяць і мідяки”, ми визначили, що Моем свідомо використав візуальні підказки для збагачення образу вигаданого художника Чарлза Стріклєнда.

У романі Моема ми бачимо розподіл сфер застосування екфразису і гіпотипозису. Наратором, водночас одним із двох головних персонажів є письменник. Він зізнається, що не розуміє живопис Стріклєнда, але його дуже цікавить Стріклєнд як людина / персонаж. При створенні образу Стріклєнда й інших персонажів очима вигаданого письменника Моем постійно вдається до прийому, який ми з повним правом можемо означити гіпотипозисом. Картини Стріклєнда і Дірка Струве теж відтворюються очима передусім письменника-наратора, але це вже екфразиси.

РОЗДІЛ ІІІ. ПЛАН-КОНСПЕКТ ІНТЕГРОВАНОГО УРОКУ

Тема: *“Вербальна репрезентація творів живопису у романі В.С. Моема «Місяць і мідяки»”*

Мета:

Навчальна: *ознайомити учнів із творчістю Поля Гогена та його впливом на роман В.С. Моема «Місяць і мідяки»; проаналізувати вербальну реалізацію творів живопису у романі.*

Розвиваюча: *розвивати навички аналізу літературного твору, порівняльного аналізу, візуальної грамотності; удосконалювати навички усної та письмової мови.*

Виховна: *виховувати естетичний смак, почуття прекрасного, світоглядні переконання (боротьба за власне мистецтво; вміння служити справі і знайти свій шлях у житті); формувати інтерес до творчості французького художника Поля Гогена та англійського письменника В.С. Моема.*

Обладнання: *зображення картин Поля Гогена (“Натюрморт з апельсинами”, “Апельсини та цитрусові з видом на Понт-Авен”, “Натюрморт з фруктами та перцем”, автопортрет під назвою “Моєму другові Кар’єру”, “Автопортрет в карикатурі”), мультимедійний проєктор, роздатковий матеріал (цитати з роману, запитання для аналізу), презентація.*

Тип уроку: *урок удосконалення знань, умінь і навичок*

Ключові компетентності:

- 1) *вільне володіння державною мовою;*
- 2) *культурна компетентність;*
- 3) *навчання впродовж життя;*
- 4) *інформаційно-комунікаційна компетентність;*
- 5) *інноваційність.*

Предметні компетентності:

учні

- 1) знають про основні віхи життя й творчості митців (Поля Гогена та В.С. Моема), їхній внесок у мистецьку світову скарбницю;
- 2) читають, використовуючи різні види читання (ознайомлювальне, навчальне, пошукове) під час роботи зі статтями про життя і творчість В.С. Моема та П. Гогена;
- 3) пояснюють значення термінів “екфразис”, “інтермедіальність” , “роман про художника”;
- 4) розповідають про сюжет роману “Місяць і мідяки” і прототип;
- 5) переказують зміст роману та пояснюють його назву;
- 6) дають визначення твору як “роман про художника”;
- 7) називають та ілюструють прикладами з тексту вербальну реалізацію картин П. Гогена у романі;
- 8) виявляють у творах провідні проблеми, теми, мотиви;
- 9) знають українські переклади творів письменника.

*Art is the only true form of self-
expression and liberation*

В.С. Моем

Хід уроку**I. Організація навчальної діяльності. (2 хвилини)****II. Повідомлення теми, цілей і завдань уроку. (3 хвилини)**

Сьогодні на уроці ми продовжимо наше знайомство з романом видатного англійського письменника В.С. Моема “Місяць і мідяки” і зацентруємо нашу увагу на митцеві та мистецтві, взаємодія яких відіграє ключову роль у романі.

III. Актуалізація знань (7 хвилин)

1. Мозковий штурм з учнями про значення мистецтва в житті людини та створення хмарки асоцій.

- 1) Які почуття викликає у вас мистецтво?
- 2) Як ви вважаєте, мистецтво може впливати на наш емоційний стан?
- 3) Які цінності та ідеї можуть передавати мистецькі твори?
- 4) Які переваги має мистецтво для розвитку особистості?
- 5) Чи може мистецтво відображати суспільні проблеми та стимулювати зміни?

2. Аналіз епіграфу уроку, який підкреслює важливість мистецтва в житті людини.

- 1) Як ви розумієте цитату з роману: “Мистецтво - єдина справжня форма самовираження та звільнення”?
- 2) Які інші форми самовираження вам відомі?

III. Вивчення нового матеріалу (25 хвилин)

Вступне слово вчителя.

- 1) Учитель знайомить учнів з поняттями “екфразис”, “інтермедіальність”, “роман про митця”;
- 2) Учитель наголошує на тому, що в романі В.С. Моема багато описів картин, які не лише описують зовнішній вигляд творів мистецтва, але й розкривають внутрішній світ героїв, їхні почуття та емоції.

Робота з текстом роману.

- 1) Учні читають вголос або мовчки описи картин, згаданих у романі;
- 2) Заповнюють таблицю, в якій порівнюють літературні та візуальні образи (наприклад, назва картини, опис картини в романі, емоції, які викликає картина у героя, емоції, які викликає картина у читача).

Бесіда за змістом прочитаного та побаченого.

- 1) Як описи допомагають нам краще зрозуміти героїв роману?
- 2) Яку роль відіграють картини в розвитку сюжету?
- 3) Як автор використовує картини для створення атмосфери твору?
- 4) Які емоції викликають у вас описи картин?

IV. Підсумок уроку (8 хвилин)

- Підбиття підсумків уроку;
- Виставлення оцінок;
- Домашнє завдання (на вибір учителя): написати есе про те, яку роль відіграють картини в романі «Місяць і мідяки»/ намалювати ілюстрацію до одного з описів картин у романі.

VI. Список використаних джерел:

- Моем, В. С. Місяць і мідяки: Роман / В. С. Моем; пер. з англ. М. І. Зінич. — Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2020. — 352 с.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Ми провели теоретичний аналіз взаємодії живопису та літератури, розглянувши різні погляди на екфразис у сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві. У дослідженні ми зосередили увагу на спробах Лесі Генералюк, видатної української дослідниці екфразису, запропонувати точне визначення та окреслити сферу застосування гіпотипозису. Наше дослідження привело нас до висновку, що, подібно до екфразису, гіпотипозис має на меті яскраву словесну репрезентацію, хоча й засновану на природних явищах, людських постатях, предметах чи духовних візіях, а не на конкретних мистецьких творах. Вона опосередковано стимулює творчі здібності реципієнта до створення уявних образів.

Невід'ємною складовою нашого дослідження є класифікація міжмистецьких зв'язків, запропонована Іриною Раєвською, з особливим акцентом на інтермедіальну референцію. У цьому контексті ми визначили екфразис як літературний прийом, що відсилає до візуальних об'єктів, створюючи тим самим відчуття присутності в оповіді.

Ми застосували визначення, методології та типології інтермедіальності, розглянуті в теоретичному розділі, у практичному контексті. Наша увага була зосереджена на помітних посиланнях до творів Поля Гогена в романі “Місяць і мідяки”, які Моем використав для створення образу головного героя твору – Чарлза Стріклєнда. Зокрема, ми проаналізували такі картини, як “Натюрморт з апельсинами”, “Апельсини та цитрусові з видом на Понт-Авен”, “Натюрморт з фруктами та перцем”, а також автопортрети “Моему другові Кар'єру” та “Автопортрет в карикатурі”. Дослідження охоплювало як прямі, так і непрямі екфразиси, ілюструючи динамічну взаємодію між текстом і мистецтвом та проливаючи світло на всеосяжні мистецькі теми Гогена.

Зображення персонажів та інтер'єрів в романі слугують не лише для розкриття образу головного героя, але й виявляють присутність гіпотипозису в тексті. Виокремивши конкретні мотиви та образи Гогена, вплетені в роман "Місяць і мідяки", ми виявили свідоме використання Моємом візуальних символів для збагачення характеристики вигаданого художника Чарльза Стрікланда.

У романі Моєма ми помітили розмежування сфер екфразису та гіпотипозису. Оповідач, який також бере на себе роль одного з центральних персонажів, уособлює особистість письменника. Він зізнається у відсутності розуміння картин Стрікланда, але виявляє глибокий інтерес до нього як до персонажа. Створюючи образ Стрікланда та інших персонажів крізь призму вигаданого письменника, Моєм послідовно використовує гіпотипозис.. Крім того, зображення творів мистецтва Стрікланда та Дірка Струве подаються крізь призму письменника-оповідача, утворюючи екфрастичні пасажі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білик Н.Д. Інтермедіальність. Навчальний посібник. Київ. 2024. 178 с.
2. Білик Н.Д. Мистецтво і митець в англійському реалістичному романі (1950-1980 рр.). *Література Англії. ХХ століття*. Київ, 1987. с. 90-117.
3. Генералюк Л. Міжвидова взаємодія в літературній творчості Тараса Шевченка: гіпотипозис-жанр. *Рідний край*. 2009. № 1 (20). С. 91–100.
4. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації *Слово і Час*. 2013. № 11. С. 50–61.
5. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts*. *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В.Винниченка. 2013. С. 52–77.
6. Генералюк Л. С. Екфразис і гіпотипозис у контексті *correspondance des arts*. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія "Лінгвістика і літературознавство"*. 2013. Вип. 27, ч. 3. С. 474–515.
7. Генералюк Л. С. Шляхи формування інтермедіальних досліджень. *Слово і час*. 2013. № 11. С. 50–61.
8. Гром'як Р.Т., Ю.І. Ковалів. Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ «Академія». 1997. 752 с.
9. Екфразис: вербальні образи мистецтва /за ред. Т.Бовсунівської. К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
10. Жлуктенко Н. Ю. Англійський психологічний роман ХХ століття. Київ : Вища школа, 1988. 160 с.
11. Копильна О. М. Інтермедіальність як проблема перекладу. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2018. № 37. С. 159–161.
12. Моем С. Місяць і мідяки. На жалі бритви. Київ : "Дніпро", 1989. 573 с.
13. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Літературна теорія і компаративістика*. Видання друге. – Харків : Акта, 2006. – С. 34.
14. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53

- 15.Слоневська І., Пирошенко С. Проблема інтермедіальності в сучасному науковому дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 2, № 68. С. 169-175. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-25> (дата звернення: 12.06.2024).
- 16.Чайковська О. В. Специфіка деталі в романах В. С. Моема. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного ун-ту ім. І. Огієнка. Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Абетка, 2012. Вип. 30. С. 350-353.
- 17.Calder R. Willie. *The life of W. Somerset Maugham*. Lnd. : Heinemann. 1989. 256 p.
- 18.Corn A. Notes on Ekphrasis. *Poets.org*. URL: <https://poets.org/text/notes-ekphrasis> (date of access: 12.06.2024).
- 19.Dictionary Oxford English-English-Malay Dictionary. Oxford University Press, 2015. 1128 p.
- 20.Eidt L. M. S. *Writing and filming the painting: ekphrasis in literature and film*. Rodopi B.V. Editions, 2008. 243 p.
- 21.Fort B. Ekphrasis as art criticism: Diderot and Fragonard's "coresus and callirhoe". *Icons - texts - iconotexts*. Berlin, Boston. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110882599.58> (date of access: 12.06.2024).
- 22.Geller L. Resurrection of a concept, or a word about ekphrasis. 2002. P. 5-22.
- 23.Цит. за: Hansen-Löve Aage A. *Intermediality and Intertextuality. Problems of the correlation between word and image art*. Wolf Dieter Stempel (ed.). Vienna : Wiener Slawistischer Almanach, 1983. P. 291-292.
- 24.Heffernan J. A. W. 1. Ekphrasis: theory. *Handbook of intermediality*. Berlin,München,Boston.URL: <https://doi.org/10.1515/9783110311075-003> (date of access: 12.06.2024).
- 25.Heffernan James. *Entering the Museum of Words: Browning's "My Last Dutchess" and Twentieth Century Ekphrasis*. ed. by Peter Wagner. New York : de Gruyter, 1996.

- 26.Цит. за: Higgins D. *The Poetics and Theory of the Intermedia*, 1984, Horizons. 146 с.
- 27.Krieger M. *Play and place of criticism*. Johns Hopkins University Press. 2020. 274 p.
- 28.Langmuir E. *The Yale dictionary of art and artists*. New Haven, CT : Yale University Press. 2000. 753 p.
- 29.Maugham, W.S., 1941, *The moon and sixpence: Illustrated by Paul Gauguin and Frederick Dorr Steele*, The Heritage Press, New York.
- 30.Maugham, W.S., 1968, *The moon and sixpence*. Introd. Raymond J. : Heron Books, London.
- 31.Maugham, W.S., 1984, 'Paintings I have liked', in J. Whitehead (ed.), *A traveller in romance: Uncollected writings 1901–1964*, pp. 47–53, Anthony Blond, London.
- 32.Maugham, W.S., 2001, *The summing up*, Vintage, London.
- 33.Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the other. *South atlantic quarterly*. 1992. Vol.91,no.3.P.695–719.URL:<https://doi.org/10.1215/00382876-91-3-695>(date of access: 12.06.2024).
- 34.Morgan T. *Somerset Maugham : [A biography]*. Granada : Published by Triad, 1981. 755 p.
- 35.Munsterberg M. *Writing about art*. New York : Marjorie Munsterberg, 2008. 176 p.
- 36.Murray K. *The ekphrastic principle and the still movement of poetry; or Laok.revisited*.URL:https://muse.jhu.edu/pub/1/oa_monograph/chapter/2391222/pdf (date of access: 12.06.2024).
- 37.Rajewsky I. O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédialités*. 2011. No. 6. P. 43–64. URL: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>(date of access: 12.06.2024).
- 38.Sierotwiński S. *Słownik terminów literackich: teoria i nauki pomocnicze literatury*.3rd ed. Wrocław:Zakład Narodowy im.Ossolińskich, 1970. 411 p.

39. Wikipedia n.d., *List of paintings by Paul Gauguin* from http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Paul_Gauguin (Licensed under Wikimedia Commons)
40. Wright, L., 2014. References to Gauguin paintings in Somerset Maugham's 'The moon and sixpence', *Literator* 35(1), Art. #1141, 12 p. URL
41. Wright, L., 2014. The conclusion to Somerset Maugham's 'The moon and sixpence'. *The Explicator* 72(2), 88–92. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/00144940.2014.902794>