

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ



Леся ГЕНЕРАЛЮК

© 2009

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ ЛІТЕРАТОРОМ-ХУДОЖНИКОМ: ЕКФРАЗИС ТА ГІПОТИПОЗИС

Відомий принцип «єдиної мети» Джамбаттісти Маріно, котрий уперше підійшов до поняття синтезу мистецтв як шляху могутнього впливу на реципієнта, вважаючи, що живопис є німою поезією, поезія – живописом, що розмовляє, а музика й поезія – споріднені типологічно, полягав у створенні «дивовижного враження», яскравого ефекту від максимально різнобічного навантаження рецепторів реципієнта. Між візуальними й словесними мистецтвами, за висловом Ф. Шміта, існує особлива аналогія, адже «слово створюється задля зображальності»: для того, щоб переконливо вплинути на читача, воно мусить «показувати предмети, якості, дію»¹. Так, Ф. Рабле, першокласний письменник, вважав для себе за честь бути учнем художника².

Поєднання в одній особі літератора/поета і художника фактично втілює думку багатьох теоретиків про ідеального творця³. Синкретичність світогляду, об'ємність картини світу, володіння різними художніми техніками, тяжіння до образного синкретизму, врешті, особливий масштаб концептуалізації – скеровані на формування в реципієнта максимально яскравого враження. В цьому напрямку взаємодія образотворчого мистецтва й літератури об'єктивується у кількох варіантах, коли художник-поет 1) описує словом картини і твори мистецтва (екфразис); 2) підписує картини, створюючи словесний текст-інтерпретацію до зображеного; 3) створює словесні картини (інколи номінує їх, означуючи словом «картина» загальний дискурс вибірковості, фрагментарності власного світосприйняття). Особливої уваги заслуговує третій варіант такого мистецького інтеракціонізму – гіпотипозис, або словесна пластика, тобто інтерполяція в літературні форми мистецьких візій, деяких прийомів і мистецьких технік.

Поширені в літературі екфразис та гіпотипозис вичерпно характеризують автора, який може бути художником-професіоналом, або ж аматором, що послуговується специфічним баченням митця. Екфразис (грецьк. ekphrasis – виклад, опис) як словесний опис творів візуальних мистецтв, часто супроводжуваний естетичною оцінкою чи відзначенням окремих технічних прийомів автора твору, його манери й стилю – у цьому сенсі досить промовистий. Це неодноразово зазначалося в літературознавстві, куди ввели це поняття Лео Шпітцер у своїй класичній розробці, присвяченій оді

¹ Шмит Ф.И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. – Х., 1919. – С. 99-100. Историк мистецтва стверджував, що «поет є зображальним художником-словесником. Як і в живописця, у нього в душі складаються образи загальні й одиничні; одні й ті ж стимули діють на роботу уяви і поета і маляра; засоби для впливу на публіку в їхньому розпорядженні одні й ті самі – більш чи менш повне й точне відображення дійсності» (Там само).

² Кантор К. М. Живопись в проекте западноевропейской культуры: (Переинтерпретация романа «Гаргантюа и Пантагрюэль») // Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус: Искусство и культура. Искусство и религия. Искусство и гуманизм. – М., 1990. – С. 93.

³ Літературознавці приділяють особливу увагу поетам і письменникам, що є водночас рисувальниками або ж використовують засоби суміжних мистецтв у своїй творчості, наприклад, Дж. Єнсен, що досліджував західноєвропейських письменників XIX – XX ст., котрі були видатними художниками (*Jensen J.C. Doppelbegabungen // Merkur. – Stuttgart, 1995. – Jg. 49. – № 4*), В. Демент'єв, котрий вивчав російських письменників, що мали дотичність до образотворчого мистецтва (*Демент'єв В.В. Поэта быстрый карандаш. – М., 2000*), автори наукового збірника «Рисунки писателей» (СПб., 2000) аналізують зображення, створені Пушкіним, Жуковським, Батюшковим, Ремізовим та ін. Цією темою цікавляться текстологи й мистецтвознавці (*Serodes S. Les manuscrits autobiographiques de Stendal. – Geneve, 1993; Bourjea S. Rhombes // Poétique, 97. – Paris, 1997; Rzerzycka M. Perwersje dekadentów: Akt w malarstwie i literaturze. – Warszawa, 2002*), іконологи (*Huber E. W. Ikonologie: Zur anthropologischen Fundierung einer kunstwissenschaftlichen Methode. – Mittenwald; München, 1978; Mitchell W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology. – Chicago; London, 1986*).

Кітса про грецьку вазу⁴, Мюррей Крегер⁵, Джеймс Хеффернен⁶. З останніх масштабних досліджень можна назвати, окрім ґрунтовних розробок Хеффернена, праці Ліліани Ловель, Марка Сміта, Міхала Марковського, Марії Рубінс та інших авторів⁷, котрі досліджують екфразис як специфічну метамову літератури або гіперзнак, поширений у поезії, прозі, драматичних творах у різні епохи.

Тут відзначимо, що з трьох різновидів екфразисів: а) літературний твір, який є водночас повним описом артефакту і обмежується ним; б) розгорнута словесна інтерпретація живопису, графіки чи скульптури як компонент літературного твору більшого обсягу; в) короткі асоціативні екфразиси-експромти або екфразиси-ремінісценції на тему образотворчого мистецтва, – у поетів-художників переважають два останні. Для них характерні коректність, послідовність опису, акценти на емотивних аспектах, відзначення окремих промовистих деталей.

Для прикладу, два екфразиси Шевченка, що відтворюють начерк задуманого Брюлловим полотна «Афінський вечір» (1838-1843, сепія, перо) і його ж незакінчене олійне полотно «Облога Пскова королем Стефаном Баторієм в 1581 році» (1839-1843), надзвичайно точні. Перший фіксує «афинскую улицу, освещенную вечерним солнцем. На горизонте вчерне оконченный Парфенон, но леса еще не убраны. На первом плане среди улицы пара буйволов везут мраморную статую «Река Илис» Фидия. Сбоку сам Фидий, встречаемый Периклом и Аспазией, и всем, что было славного в Перикловых Афинах, начиная с знаменитой гетеры и до Ксантиппы. И все это освещено лучами заходящего солнца».

Екфразис «Облоги Пскова» так само починається з третього плану (відзначимо специфічний підхід митця-професіонала, котрий поступово «веде» глядача від периферії до центру): «Взрыв башни, немного ближе пролом в стене и в проломе рукопашная схватка», де видніє маса шоломів – «железные ливонские, польские, литовские»; на другому плані, з лівого боку полотна — «крестный ход с хоругвями и иконой Божьей матери, торжественно-спокойно предшествуемый епископом с мечом святого Михаила», і, нарешті, за принципом наростання експресії, — передній план. Мікросюжети смислового центру полотна описуються якнай докладніше: «в середине картины бледный монах с крестом в руке, верхом на гнедой лошади», справа від монаха гине білий кінь Шуйського, «а сам Шуйский бежит к пролому с поднятыми вверх руками», зліва від монаха «благочестивая старуха благословляет юношу или, лучше сказать, мальчика на супостата», «девушка поит водою из ведра утомленных воинов», і в самому кутку картини – напівголений воїн, що вмирає, якого підтримує молода жінка.

Екфразис динамічний, детальний, із синестезійним ефектом («кажется, слышишь крики и звон мечей») та, незважаючи на те що в ньому, за твердженням автора, й половини епізодів картини не описано (оповідач свідомо зупинив потік словесної деталізації задля передачі враження від цілого), – надзвичайно яскравий. Він демонструє естетичні позиції художника-літератора, його ставлення до живопису, котрий (особливо для Шевченка-синестетика) може зробити видимими крики й брязкіт зброї, унаочнити нематеріальне – почуття, світ душі.

На відміну від багатьох словесних експромтів на теми мистецтва, наприклад у Гейне, який описав «Ніч» Мікеланджело: «У витворі цьому закладено цілий світ мрій зі всім потаємним блаженством, ласкавий спокій оточує прекрасне тіло, умиротворене світло місяця наче розливається по його жилах...»⁸, чи екфразисів Бальзака, Полевого, Кукольника, екфразиси Шевченка, художника-літератора є надзвичайно точними, послідовними відтвореннями, що включають подеколи фіксацію зображально-технічних секретів майстра, по-друге, вони мають чітке суб'єктивне забарвлення. Їхня достовірність (незважаючи на те що більшість з них створена у повістях по пам'яті, приблизно через 17 років після обсервації) вражає кожного, хто має можливість зіставити, для прикладу, два описані

⁴ Spitzer L. The «Ode on a Grecian Urn», or Content vs. Metagrammar // Essays on English and American Literature. – Princeton, 1962.

⁵ Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. – Baltimore, 1992.

⁶ Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation // New Literary History. – 1991. – Vol. 22. – № 2. – P. 297-316.

⁷ Heffernan J.A.W. The Museum of Worlds: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. – Chicago, 1993; Smith M. Literary Realism and Ekphrastic Tradition. – University Park, 1995; Louvel L. L'Oleil du Texte. Textet image dans la littérature de langue anglaise. – Toulouse, 1988; Markowski M.P. Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza // Pamiętnik Literacki. – 1999. – № 2; Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфразис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб., 2003.

⁸ Гейне Г. Флорентийские ночи // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Ленинград, 1985. – С. 55.

твори Брюллова (зберігаються сьогодні відповідно в Російському музеї Санкт-Петербурга і Державній Третьяковській галереї в Москві) з усіма деталями шевченківських описів.

Цікаво, що Шевченко не тиражував екфразисів найбільш відомих творів, він не описував, зокрема, творів Рафаеля й Рені, портретів Герарда Доу, лише посилався на них, не подав екфразису полотна Якоба ван Рейсдала «Болото» (1660-ті), зауваживши, що це відома картина з Ермітажу («Прогулка с удовольствием и не без морали»), також не описував брюлловської «Загибелі Помпеї», якою захоплювався і яка неодноразово була відтворена в літературі, у тому числі Пушкіним («Везувий зев открыл») і Гоголем (есе «Останній день Помпеї» у збірнику «Арабески»). Зіставлення екфрастичної манери Шевченка з манерою Пушкіна й Гоголя, демонструє шевченківську точність, коректність фахового художника щодо описуваного твору. Пушкін в екфразисі-переліку образів полотна (дим, полум'я, колони, що падають, низвержені кумири, статуї, кам'яний дощ) назвав Везувій, якого там немає. Гоголь не згадав ні Везувію, ні кумирів та інших деталей, а зосередився виключно на тому враженні, яке картина справляє на глядача; він створив детальний опис ідеї-сopncetto, відмовляючись «визначити зміст картини й наводити пояснення», причому вважав свій опис «цілком адекватним словесним перекладом живописного твору»⁹.

Присутність специфічної самохарактеристики автора через екфразис (тобто через суб'єктивне сприйняття артефактів) достатньо проілюструвати одним із екфразисів «Сікстинської мадонни» Рафаеля у виконанні В. Белінського: «Ця аристократична жінка, дочка царя du somme il faut, вона дивиться на нас не те, що з презирством, – це їй не пасує, вона надто добре вихована, щоби кого-небудь образити презирством, навіть людей; вона дивиться на нас із холодною прихильністю, водночас боячись забруднитися від наших поглядів і засмутити нас, плебеїв, відвернувшись від нас. Малюк, якого вона тримає в руках, відвертіший аніж вона: в неї ледь помітно погордливо стиснута нижня губа, а у нього цілий рот дише презирством до нас, ракалій»¹⁰.

Іншим варіантом самохарактеристики слід вважати екфразис відомої картини Шевченка «Катерина» (лист до Г. Тарновського від 25.01.1843). Особлива деталізація, скрупульозність у словесному відтворенні, спроба донести адресатові емотивний заряд твору: «Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаліком і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тіль не плаче та підіймає передню червону запашину, бо вже, знаєте, трошки тее... а москаль дере собі за своїми, тілько курява ляга – собачка ще поганенька доганя та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тілько мріє», – є ключем до психологічних та символіко-сугестивних паралелей автора картини й автора екфразису в одній особі. Подібним чином Д.-Г. Россетті, так само не обмежившись живописною й поетичною репрезентацією образу-концепту оскверненої жінки, створив детальний екфрастичний опис своєї картини «Знайдена» в листі до до В. Ханта (від 30.01.1855)¹¹; таким чином обидва літератори-художники репрезентували у максимально «зримих» кодах одну з центральних позасвідомих структур власної психіки, означену Юнгом як Аніма¹².

Нюанс полягає в особливостях символічної полісемії образу українського поета-художника, на відміну від англійця: вважаючи екфрастичний опис недостатнім, Шевченко на третій сторінці листа намалював власний твір олівцем та пером, намагаючись вкласти у свідомість адресата максимально об'ємний образ-концепт долі Катерини, що корелює з ідеєю історичної долі України, яка хвилювала його на той час – адже полотно створювалося в період роботи над поемою «Гайдамаки». Сислове навантаження й символізм кожної деталі цього класичного твору (дуб, відчачнута дубова гілка біля ніг героїні й суха гілка над її головою, собака, шлях, промовисті атрибути – гак, сокира, вила, шлея-петля, що оточують селянина, – знаки народного повстання) надзвичайно важливі для автора. Це засвідчує і скрупульозна, включно з кількаразовим переписуванням, праця над картиною. У екфразисі ж зроблено специфічний акцент: фігура другого плану – чоловік у брилі з чітко окресленим обличчям, козацькими вусами, бездоганно виліпленими руками, – названа «дідусь». Таке зашифрування змісту полотна дало підставу дослідникам і

⁹ Баритт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи: На материале русского искусства XIX века //Русская литература и изобразительное искусство XVIII – нач. XX века: Сб. научн. трудов. – Ленинград, 1988. – С. 15.

¹⁰ Цит за: Иоффе И. Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. – Ленинград, 1927. – С. 123.

¹¹ Див.: Прерафаэлизм: Иллюстрированная энциклопедия. – СПб.; М., 2006. – С. 167-168

¹² Генералюк Л. Універсализм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К., 2008. – С. 179.

коментаторам називати персонажа то «старим селянином»¹³, то «царинним дідом»¹⁴, то «дідом-ложкарем»¹⁵, та відповідно іменувати підготовчі начерки: «Дід»¹⁶, «Дід за цариною» і т.п. (наприклад, «виконав етюд «Дід» до картини «Катерина»¹⁷), що не відповідає семантиці протесту, потенційного бунту, непокори, майбутньої кари, закладеній у далеко не другорядному образі.

Екфразиси іншого літератора-художника, Теофіля Готье, котрий охоче демонстрував свою ерудицію історика мистецтва й мистецького критика у повістях та поезії, відзначаються прирошуванням сенсів. Наприклад, у вірші «Inés de las Sierras» (1852) він використав свідому редуцію сюжету новели Ш. Нодье «Інес де лас Сьеррас» (1837), але спроектував риси героїні вірша на іспанську танцівницю Петру Камара, якою захоплювався в період її успіху на сцені театру «Жімназ» у 1851 р. та портрет якої пензля Т. Шассеріо «Петра Камара, що танцює» (1852) він придбав незадовго перед написанням вірша. Сам вірш має подвійну алюзивну спрямованість: у розгорнутий екфразис картини Шассеріо вкраплені алюзії щодо фатальної героїні Нодье, якій властиві «похмура чарівність» та «могильна пристрасть» – вона, легша за повітря, танцює качучу й губить чоловіків своїм чуттєвим танцем трагічної вакханки. «Elle danse, morne bacchante, / La cachucha sun un vieil air, / D'une grace si provocante, / Qu'on la suivrait meme en enfer», – писав Готье¹⁸.

Образ відомої циганки у вірші «Carmen» (1861) також надзвичайно живописний, зримий саме завдяки словесному відтворенню картини Е.А. Деоданка «Цигани й циганки, що повертаються зі свята в Андалузії» (1853) й окремим алюзіям на «Кармен» П. Меріме (1846). В іншому вірші «Vieux de la Vieille» («Стара гвардія», 1850) Готье подібно об'єднав баладу австрійського поета Й.-Х. Цедлица «Нічна перевірка» (1832) та літографію до неї французького художника Д.О. Раффе, що прославляв вояків часів Першої республіки та Наполеонівської імперії. Те, що вірш «Les Néréides» («Нереїди», 1853) є найдетальнішим екфразисом акварелі польського митця Теофіла Квятковського, заявлено з перших рядків: «J'ai dans ma chambre une aquarelle / Bizarre, et d'un peintre avec qui / Mètre et rime sont en querelle, / Théophile Kniatowski»¹⁹ (Княтовський – помилка Готье), хоча тут не обійшлося без екфразисних алюзій на картини Р.Г. Лемана «Феї вод» (1837) та Е.О. Жандрона «Нереїди» (1851) – їм обом Готье присвятив критичні статті у «La Presse».

Готье, попри свої дещо імпульсивні й надміру чисельні описи творів мистецтва, зумів завдяки екфразисам, в тому числі й архітектурним, створити свій особливий стиль митця-прозаїка. Так, у повісті «Золоте руно» (1839) з-поміж ремінісценцій з художників Я. Ван-дер-Вейдена, Д. Тенірса, А. Босса, Г. Терборга, О. Веніуса, А. Ріко, Ф. Снейдерса, К. Массейса, Н. Гаспара, Б. Анджело він подав екфразиси полотен Рубенса, що видають його кваліфікованість як мистецтвознавця. Готье, зокрема, пише: «Воздвиження хреста» – твір цілком особливий: коли Рубенс писав його, він мав мікеланджело. Рисунок тут різкий, розгонистий, несамовито-виразний, в стилі римської школи; напружені всі м'язи, вимальовується кожна кістка, кожен хрящ, крізь гранітне тіло проступають сталеві жили. Це вже не той радісний багрянець, яким антверпенський художник безпечно скроплює свої численні творіння, це італійський бістр, рудувато-бурий, гранично густий; кати Христа – велетні з слонячими тілами, тигрячими мордами, по-звірячому жорстокі; навіть на самого Христа поширено цю гіперболізацію; він радше нагадує Мілона Кротонського, котрого підняли на дибку його суперники-атлети, аніж бога, що добровільно пожертвував собою заради людства. Фламандського тут нічого немає, хіба великий снейдеровський пес, що гавкає в кутку картини», – й таким описом викликає чітке «бачення-сприйняття» читачем цього експресивного твору великого майстра.

У екфразисі другого рубенсівського твору, «Зняття з хреста», відсутній опис деталей. Готье зробив акцент на емоційному сприйнятті, на враженні, яке пробуджує в глядача «прекрасний лик Магдалини» та її погляд, « в якому вигравали алмази світла й перлини скорботи»; цей образ «переможно сяяв у океані золота, і здавалося, очі її пронизують променями свинцеве й імлисте повітря»²⁰. Слід віддати належне французькому письменнику й художнику-аматору, який умів за

¹³ Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...». Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. – Х., 2001. – С. 308.

¹⁴ Антонович Д. Шевченко – маляр // Шевченко Т. Повне вид. тв. – Чикаго, 1963. – Т. 11. – С. 87.

¹⁵ Дорошенко К.П. Катерина // Шевченківський словник: У 2 т. – К., 1976. – Т. 1. – С. 285.

¹⁶ Шевченко Т. Г. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 2005. – Т. 7. – С. 301.

¹⁷ Жур П.В. Труді і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка. – К., 2003. – С. 75.

¹⁸ Цит. за: Готье Т. Эмали и камеи: Сб. – М., 1989. – С. 108.

¹⁹ Там само. – С. 142.

²⁰ Цит. за: Готье Т. Два актера на одну роль. – М., 1991. – С. 160-161.

допомогою кількох влучних метафор і описати твір, і прокоментувати, й оцінити його, викликавши в читача потрібну емоційну реакцію.

Але зіставлення Готье з Шевченком демонструє два різні підходи до вербалізації творів мистецтва: об'єктивний мистецтвознавець і суб'єктивний художника-професіонала. Яскравий, віртуозний стиль Готье завжди в гонитві за особливим ефектом, який справляють на читача його, без сумніву, фахові описи, він орієнтується на реципієнта, на відгук, на резонанс; аналітичний погляд Шевченка – вивчаючий, але від того не менш емоційний підхід майстра, що виокремлює деталі виконання, технічні особливості твору. Цей погляд звернений не назовні, як у Готье, а вглиб себе – Шевченкові важливо передати власну рецепцію, особисті, можливо, не надто метафорично й блискуче викладені, спостереження.

Побіжні й детальні екфразиси переповнюють прозу малих жанрів Готье, вони є, зокрема, у «Даніелі Жоварі» (1833), де образ ексцентричного франта викликав у пам'яті парадні портрети фламандця Франца Порбуса: «Зачіска, як у Генріха III, широка борода, брови врізнобіч, вузька біла рука, на пальці – великий старовинний перстень з печаткою»²¹; у новелі «Аррія Марцелла» (1852), своєрідній реставрації життя й побуту Помпей, опис залів однієї з вілл, оздобленої античними фресками («Стеля була розписана зображеннями Марса, Венери і Амура, до того ж чистота рисунку, блиск колориту і невимушеність мазка говорили про... великого майстра»²²), перегукується зі словесним відтворенням античних сюжетів у оповіданні «Мадемуазель Дафна де Монбріан» (1866), зокрема розписів стін коридору («червонуваті фрески схожі на ті, що прикрашають руїни Помпей і Геркуланума», де «зображені танцівниці, вакханки, сатири, що борються з козлами, пігмеї, що воюють з журавлями, амури, що з усіх сил поганяють горобців, бабок і слимаків, запряжених в їхні колісниці, та фантастичні архітектурні споруди на тлі пейзажів – звичні сюжети античного живопису»²³) чи сцени пензля Полідоро Караваджо: «Боги й богині, що з усіх сил напружували м'язи у своїй олімпійській наготі, протягували кубок Гебі, яка розливала нектар, або спрямовували руки до амброзії – їжі богів, розкладеної на великих срібних тарелях. Їхні апельсинові торси виділялися на тлі неба, колись блакитного, а нині потемнілого від часу, а ноги їхні попірали клапти білих, наче мармурова пилюка, хмар»²⁴.

На відміну від Готье й Шевченка, Россетті більше приділяв уваги описам-коментарям власних живописних творів, аніж екфразисам творів визначних європейських митців. Слід відзначити, що Россетті, який не розділяв поезію й живопис, створив великий цикл віршів, що коментували його картини, і картини на теми віршів: «La Bella Mano» («Прекрасна рука»), полотно і вірш – 1875; «The day-dream» («Сон наяву»), полотно і вірш – 1880; «La donna della Fiamma» («Ф'яметта»), полотно 1870, вірш 1878; «Astarte Syriaca» («Астарта Сирійська»), полотно 1875-1877, вірш 1877; «Proserpina», вірш 1872, картина 1881; «The Childhood of Mary Virgin» («Дитинство Марії») вірш 1848, картина 1848-1849, а також низку екфразисів: «For Spring, by Sandro Botticelli», «For the Holy Family by Michelangelo» («За мотивами «Весни» Ботічеллі», «За мотивами «Святої родини» Мікеланджело»).

Що цікаво, вірш-коментар до власного живописного твору Россетті зазвичай супроводжував підзаголовком «Картині». Наприклад, присвячений вже згадуваному полотну «Знайдена» однойменний вірш 1881 р. з таким самим підзаголовком подає екфразис спершу тла картини – «лондонського кволого світанку», коли «бліднуть ліхтарі на мості»: «and here, as lamps across the bridge turn pale / In London's smokeless resurrection-light», – далі трагедію двох, колись закоханих людей: упевненого юнака, що впізнав на вулиці «знайдену» й тепер «знає, що вона – його» («knows he holds here») та блудниці, мовчазний «крик її із замкненого серця / «Облиш мене – не знаю я тебе – йди геть!» («She cries in her locked heart, – / «Leave me – I do not know you – go away!»²⁵). Прикметною особливістю Россетті, поета-митця, як і Шевченка, є його вміння (звичка художника-професіонала намітити тло й поступово вивершувати центр замислу – передні плани) будувати екфразис, відштовхуючись від третіх планів описуваної композиції, поступово нарощуючи експресію.

²¹ Там само. – С. 31.

²² Там само. – С. 470.

²³ Там само. – С. 495.

²⁴ Там само. – С. 485.

²⁵ Россетти Д.Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения. – Спб., 2005. – С. 284.

Як і екфразис, **гіпотипозис** (грецьк. *hypotyōsis* – модель, оригінал, образ; дериват слова *hypotyposis* – зарисовувати, окреслювати) має на меті наочне зображення, максимальну візуалізацію того, про що йдеться. За «Słownik terminów literackich», це «образний спосіб словесної подачі, котрий апелює до утворів візуальних, що унаочнюють і актуалізують сенс розповіді»²⁶. На відміну від екфразису, опис в гіпотипозисі не стосується конкретного твору мистецтва і лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву в реципієнта, може викликати у згадці якусь картину²⁷. Гіпотипозис пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, котрі дозволяють виявити у тексті ознаки зображальності без вказівки на аналогічні твори мистецтва. Завдання його полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати можливості словесного живописання. Тут часто, на відміну від екфразису, зрима конкретність образу частіше поєднується з метафоричністю, з використанням символіки.

Чуттєвість зображення (*Versinnlichung*), яка властива гіпотипозису, передусім активізує механізми асоціативності та візуальних аналогій в полі дії уяви, й на загал культивує інтермодальні асоціації, адже фактично в уяві реципієнта створюється образ подвійного моделювання: словесний і візуальний – т. зв. концепт-картинка, що першочергово піддається зіставленню з концептами в пластичних мистецтвах. Явище літературного опису, яке має алюзії на образотворче мистецтво, було свого часу інтерпретоване Бернардом Дюпре та Генрі Мор'є²⁸, зокрема, Мор'є порівнював роман «Чума» А. Камю з полотном Деланьє «Чума в Римі» (1869), відомим Камю. І, хоча Камю на картину Деланьє не подав жодних конкретних вказівок, котрі могли б пов'язувати обидва твори (їх зближує лише назва роману й картини), вказані Мор'є зіставлення вважаються достатніми для інтертекстуальних пошуків²⁹.

Слід зауважити: вживання терміна «гіпотипозис» у російському та українському літературознавстві майже не практикується (взамін вживаються поняття „словесний живопис“, „пластичність“) і тут можемо лише вибудовувати розмиті гіпотези, чому? Адже ще Митрофан Довгалецький у своєму курсі поетики «Сад поетичний» писав про гіпотипозис: «Це така фігура, коли якусь річ або особу, або місцевість так описують, начебто її бачили на власні очі. Як наприклад: «Людина з високим станом, з великою головою, з сивим і чорнуватим волоссям»³⁰. Паралельне вживання терміна «гіпотипозис» і таких, частково тотожних гіпотипозису понять, як «пластичність літературного образу; пластика» (Франко), «живопис словом» (Біцилли), введених на початку ХХ ст., коли широко практикувалося зіставлення літератури й візуальних мистецтв³¹ та експлікованих у другій половині ХХ ст. в якості наукових термінів понять «живописна образність в літературі» (Лосєв) або «словесна пластика» (Галанов, Халізов).

Репрезентацію візуальних образів на рівні гіпотипозису зручно розглянути крізь призму жанрової класифікації візуальних мистецтв (пейзаж, портрет, інтер'єр, жанрова сцена): гіпотипозис-

²⁶ *Hypotyposis* // *Słownik terminów literackich*. – Wrocław, 1998. – S. 205-206.

²⁷ Приклад гіпотипозису – «графічні ілюстрації літературного тексту», наведений авторами «Літературознавчої енциклопедії» – є, м'яко кажучи, не зовсім вдалим, адже у визначенні зафіксовано, що «гіпотипозис» – це «формулювання словесного виразу» (Гіпотипозис // *Літературознавча енциклопедія*: У 2 т. – К., 2007. – Т. 1. – С. 229-230).

²⁸ *Dupriez B.* «Gradus». *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. – Paris, 2003. – P. 240-241; *Morier H.* *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. – Paris, 1975. – P. 497-509.

²⁹ «Образ на картині Деланьє підкреслює фатальний характер епідемії, титанічну й немилосердну її силу, безвихідність і смуток. Камю, котрий з цілковитою певністю знав цю картину, без емоції, холоднокровно описує всезагальний мор і врожай, який збирає смерть в Орані» (*Dziadek A.* *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. – S. 78-79).

³⁰ *Довгалецький М.* *Поетика (Сад поетичний)*. – К., 1973. – С. 332.

³¹ Спостереження, які стосувалися сплаву живопису й слова, були особливо актуальними на початку ХХ ст., з його новачинними впливами кінематографу та курсом на синтез мистецтв. Відомі статті О. Блока «Барви й слова», де відзначається, що «живопис охоче подає руку літературі» (*Блок А.А.* *Собр. соч.*: В 6 т. – М., 1971. – Т. 5. – С. 20), есе П. Муратова «Про живопис» (1907) і Вяч. Іванова «Думки про символізм» (1912), нариси В. Брюсова й А. Белого. Особливу роль відіграв цикл статей М. Волошина: «Оділон Редон (1904), «Скелет живопису» (1904), «Полю Клодель» (1910), в яких автор, сам поет-художник, а також мистецтвознавець і літературний критик, подав теоретичне обґрунтування варіантів взаємодій літератури й живопису; він, власне, чи не найширше користувався у своєму віршознавчому аналізі (статті про поезію Брюсова, Блока, Верхарна, Верлена, Городецького, Анненського, Буніна та ін.) термінами зі сфери образотворчого мистецтва: «штрих», «перспектива», «тон», «барбізонський пейзаж», «гіпсова барельєфність», «школа інтимного пейзажу», «левітанівське письмо» тощо.

пейзаж, гіпотипозис-портрет, гіпотипозис-інтер'єр, гіпотипозис-жанр, а також крізь призму вербальної інтерполяції прийомів образотворчого мистецтва, користуючись термінами «композиція», «рисунок», «колорит», «світлоєфекти», «перспектива» тощо. Такий підхід зумовлений тим, що гіпотипозис ґрунтується першочергово на законах сприйняття й відтворення, котрі діють у візуальних мистецтвах. Особливо ж, коли йдеться про художника-фахівця й літератора в одній особі, то вибір ним форми літературного зображення, що базується на особливостях мистецького світобачення й інтерполіює прийоми мистецької техніки, зумовлений, у першу чергу, його професійним мисленням.

Та навіть якщо йдеться про аматора в царині образотворчого мистецтва, специфіка сприйняття світу оком художника також відіграє суттєву роль. Відомо, що експресія лінійних ритмів лермонтовських рисунків, його палітра в олійних і акварельних творах видають поета-романтика; коли ж у його прозаїчних творах йдеться про гіпотипозис-пейзаж (наприклад, опис Койшаурської долини в «Герої нашого часу»: «червонуваті скелі, обвішані зеленим плющем, жовті обриви, прокреслені вимивинами») чи портрет, тут художника (до речі, художника-романтика) видають не лише колористичні епітети, контрапункти світла й тіні, позначення ліній, а й такі зауваження, як «світло падало згори», «одяг накиданий грубо, темно й нечітко», «голова була натуральної величини», «думка художника зосередилася на очах», «обличчя... написане прямо», засвідчують лексику й спосіб бачення візуально орієнтованого митця.

Подібне сприйняття демонструють повісті Якова де Бальмена, рисувальника й прозаїка. У прозі (в журналі «Отечественные записки» опубліковано повісті «Листи» (1841) та «Ярмарок» (1843) за підписом С. Закревська) Я. де Бальмен досить вільно оперував прийомами і методами образотворчого мистецтва. Наприклад, у повісті «Вигнанець» про життя декабристів він поетапно, ковзаючи поглядом художника-плєнериста, змалював пейзаж: спершу дальній план, тло – «віддалені острови й береги Обі», потім поступовий перехід до ближчих планів: «нарешті очі мої зупинилися на першому від берега камені». Пейзаж видуманий, в Сибіру де Бальмен не бував, однак відчувається, що якась реальна гориста місцевість (тут ріка «звивалася вузькими рукавами між численними островами і численним камінням») послужила прообразом цього візуально чіткого фрагмента, котрий він бачив як завершений мистецький твір, як «картину».

Характерна особливість стилю де Бальмена-прозаїка: на відміну від пейзажу-гіпотипозису Лермонтова, його пейзаж – не багатий в колористичному плані живопис, а, радше, лапідарна монохромна картинка, зрідка з колірним акцентом, в якій завжди присутні світлоєфекти. Він не забуває їх виділити, й саме вони становлять семантичне ядро словесного рисунка. «Золотистий відблиск грав на воді, камінні й деревах» – деталь вищезгаданого пейзажу; у інших випадках світлоєфекти в рисунках, що супроводжують розвиток сюжету, мають романтико-символічне наповнення. Серед «чорних хмар», які вкривали небо, «зрідка з'являлося між двома похмурими стінами сонце, сяяло в синіх струменях Обі», «між пнями столітніх дерев струменіли ріки вогню й золотили навколишні кущі», «блискавка висвічує сліпучим блиском грізні хвилі» («Вигнанець»); «золоті промені струменіли в лісових просіках» («Солдат»); «спалахнули промені й заблищали іскри на снігу», «блискавки засвітилися по всіх напрямках, рисуючи всілякі криві, зламані, роздроблені лінії», «численні свічі виблискували посеред померанцевих дерев», «світло від лампи кидає білий, але холодний промінь на орнаментовану підлогу» («Уривки із покинутого щоденника»).

Виразними є його пластичні рисунки, наприклад, саду («Як фантастично рисувалися молоді листки серед білих, молочних квіток вишень!»), Києва («Тьмяно рисувалися в сірому повітрі гора і позолочені глави церков»), зі специфічною лексикою. Особливо Бальмен любив зображувати небо: «Сонце сідало в пурпурних хмарах», «сонце вийшло з-за сірих хмар і на заході зупинилося на чистій смузї золотистого небосхилу», «чорні хмари з білими фантастичними краями», «густі хмари... виднілися на світлій лазурі неба неначе нагромаджені скелі», «які мальовничі ці розірвані боротьбою хмари».

Характерною особливістю Россетті в його пейзажних гіпотипозисах так само є візуальна конкретика деталі, але й поетичний антропоморфізм, при якому явища – весна, полудень, ранок, ніч – сповнені зримої конкретики. Наприклад, зима представлена через стебла очерету, що вкрились льодом і виблискують на сонці діамантом: «The current shudders to its ice-bound sedge: / Nipped in their bath, the stark reeds one by one / Flash each clinging diamond in the sun»; весна «as a girl balanced in the wind» («наче дівчинка на каруселі»); безцільно розтрачені дні асоціюються з пилюкою на вулицях: «I see them on the street/ Lie as they fell», або ж із колосками на ниві, що не стали хлібом: «Sown once for food but trodden into clay»; прощання – з шепотом дерев, колиханих вітром: «waving whispering trees»;

спека протікає, мов пісок у годиннику: «visible silence, still as the hour-glass» тощо. Так абстракції отримують своє іконічне, а водночас і символічне буття й існують як пластичний і, завдяки зображенню словом, напрочуд матеріальний континуум. Це не обов'язково пейзажі, панорамні краєвиди на пленері, досить часто – це живописні ефекти на кшталт «улоговини, окантованої туманом», «обваленої греблі», живописні елементи, що, будучи зримо-матеріальними, слугують засобами репрезентації почуттів, сфери позасвідомого.

У шевченківському гіпотипозисі такі елементи покликані репрезентувати Україну. Тут, не вдаючись хоча б у приблизний огляд величезної кількості гіпотипозисів Шевченка у поезії, прозі, листах, відзначимо, що заслуговує уваги специфічна форма транспозиції цих елементів. Приміром, на початку другої частини повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» описано «извилистый живописный проселок, вьющийся по открытому полю, уставленному огромными суховерхими дубами... На горизонте райского поля нарисовались два кургана, и на одном из них торчал какой-то пирамидальный маяк». Гіпотипозис поетапно продовжується далі: автор моделює його, вказуючи точно місцезнаходження одних об'єктів щодо інших (поле, узлісся, просіка, за двома курганами – ще декілька могил), форму, колір, розміри (ліс – темний, просіка – звивиста, маяк – пірамідальний, кургани великі, могили ж – меншого розміру); так само чітко позначено «небольшое земляное четырехугольное укрепление». Загалом помітно, що тут не лише два кургани «нарисовались». Сприймаючи ландшафт як готову композицію, яка «проситься» на картину, оповідач передає своє бачення художника-плерериста, відтак весь пейзажний фрагмент нагадує детальний графічний рисунок з легким колірним акцентом: «едва позеленевшее поле» (зауважимо, що цей гіпотипозис відтворює цілком реальний пейзаж, який запам'ятався Шевченкові в околицях села Будищ біля Лисянки). Його він компопував по пам'яті за законами образотворчого мистецтва.

Так само, описуючи в деталях село (звивиста вулиця, гребля, млин і винокурня, блискучий широкий став), оповідач не забуває відзначити ефект сфумато: «сереет село, подернутое облаком прозрачного дыма» і передати колір «красноватого пригорка», що контрастує з невиразним, двічі вжитим, сірим тоном загальної панорами села, поданого в повітряній перспективі («Прогулка с удовольствием и не без морали»). Ця лаконічна пейзажна замальовка, виконана у стилі малих голландців, заслуговує уваги, щоб навести її повністю: «Иду. Направо лес, налево поле, а впереди сереет село, подернутое облаком прозрачного дыма. Вхожу в село. Извилистая улица спускается вниз и соединяется с греблей. Ниже гребли мельница и винокурня, а по другую сторону, почти в уровень с греблей, блестящий широкий пруд. За прудом такое же сероватое село и вьющаяся улица по красноватому пригорку. На пригорке шинок. За шинком царица, поле и две ветряные мельницы».

За тими ж законами змальовано й панораму сільської околиці: «І яр, і поле, і тополі, / І над криницею верба. / Нагнулася, як та журба / Далеко в самотній неволі. / Ставок, гребелька і вітряк / З-за гаю крилами махає. / І дуб зелений, мов козак, / З-за гаю вийшов та й гуляє / Попід горою. По горі / Садочок темний, а в садочку / Лежать собі у холодочку, / Мов у раю, мої старі. / Хрести дубові похилились, / Слова дощем позамивались» («Ми вкупочці колись росли»). На тлі загальних планів (село убоге, темне) прокреслено окремі деталі: тополі, верба, вітряк, зелений дуб, дубові хрести; неважко помітити, що цей фрагмент є закінченим панорамним рисунком-пейзажем, який нагадує сюжети деяких картин С. Васильківського, наприклад «Околиця кам'яної балки» (1883), «Вітряки» (1890-ті), «На греблі. Воли коло броду» (1900-ті).

Виразності обрисів, об'ємів, форм, повітря, кольору, достеменній передачі природи Шевченко-художник надавав великого значення, тому будь-який його гіпотипозис у варіанті портрета, жанру, інтер'єру має виразні ознаки інтерференції мистецтв.

Наведемо, для прикладу, гіпотипозис-портрет музиканта, в манері Ель Греко: «Это был молодой человек, лет двадцати с небольшим, стройный и грациозный, с черными оживленными глазами, с тонкими едва улыбающимися губами, высоким бледным лбом», контрастом до якого є словесний портрет Арновського, що має спільні риси з рембрандтівськими образами стариків – їхніми обвислими контурами жовтих лиць, важкими повіками і таким виразом обличчя, наче вони до чогось прислухаються: «Руина! совершенная руина. Он не старик еще, но опередил даже дряхлых стариков. Повисшие, едва сжимающиеся губы, полураскрытые бесцветные глаза, желто-зеленый цвет лица и вдобавок серые, жиденькие волосы...» («Музыкант»). В такому ж стилі виконано колоритно-екзотичний портрет Степана Мартиновича («Близнецы»), його «безобразно длинная и тощая фигура, с такими же неуклюжими костлявыми руками; лицо опойкового цвета с огромнейшим носом, выдавшимся вперед длинным заостренным подбородком и с немалыми висячими

ушами и вдобавок с распухшей нижней губой, так [что] очертаний рта нельзя было определить; очертания глаз тоже определить трудно, потому что они были заплывшие от сновидений».

Помітно, що слова у цих гіпотипозисах замінюють Шевченкові живописні прийоми: спершу він відзначає загальні контури фігури (стрункий і граційний музикант; відсутність чіткої ліпки об'ємів у старечій постаті Тарновського, він – цілковита руїна; непропорційно довга й худа фігура Левицького), потім одночасно моделює колір і обриси обличчя (чорні очі, тонкі губи, високий блідий лоб; обвислі губи, напіврозкриті безколірні очі, жовто-зелений колір лица; оливковий колір лица, величезний ніс, довге загострене підборіддя, звислі вуха й розпухла нижня губа), на завершення – промовистий штрих (сіре ріденьке волосся; заплали очі). Водночас, звиклий до виразного рисунку художник-академіст не випускає з поля зору цілісності образу – професійною лексикою він висловлює «нарікання» на неможливість оперувати чіткими лініями: в одному випадку дряхлість, руїна, в іншому йому важко визначити обриси рота й очей.

Окремі гіпотипозиси нагадують олійні портрети самого Шевченка та інших учнів школи Брюллова (наприклад, гіпотипозис-портрет юної красуні: «Это была настоящая только-только что расцветшая красавица. Густые темно-каштановые волосы, заплетенные в две косы и перевитые зеленым с синими цветами барвинком, придавали какую-то особенную свежесть ее изящной головке. Тонкая белая рубашка, с белыми же прозрачными узорами на широких рукавах, ложилась на плечах и груди такими складками, какие не снилися ни Скопазу, ниже самому Фидию»; «Капитанша»), інші – тяжіють до монохромних графічних технік. Графічно довершеним є портрет Максима з «Москалевої криниці»: шкандибає на милиці, а «в неділеньку святую /Мундир надіває, / І медаль і хрест причепить, / І заплете косу, / Та ще й борошном посипле», який доповнено психологічними характеристиками: «трудящий, роботящий, / Та тихий». Цей лапідарний портрет-гіпотипозис із чіткими вказівками-алюзіями на минуле, є зображенням старого воїна у присипаній пудрою («борошном») перуці, в мундирі з нагородами, життя якого пройшло у XVIII ст. Буквально в кількох рядках Шевченком створено місткий образ людини певної епохи, певної соціальної верстви та з натяком на певні життєві колізії й випробування (каліцтво, Георгіївський хрест).

Навіть такі побіжні приклади гіпотипозису засвідчують, що він, як мінімум, тяжіє до двох образотворчих технік: графіки та живопису. Саме тому термін «живопис словом» (підхоплений вслід за П. Біцилли, який означав ним поезію Буніна, пишучи, що «ставлення автора до життя виражено виключно шляхом словесного живописання»³² – вужчий, аніж «гіпотипозис»). Літературні твори (тут йшлося про твори художників-літераторів, в яких прочитується підхід майстра олівця та пензля – специфічні засоби й прийоми словесної візуалізації) засвідчують, що словом можна створити, умовно, як живописне полотно, так і графічний рисунок. Подібно, зворотнім процесом є екфразис графічних творів чи живописних. Щодо термінів «пластика», «пластичність літературного образу», яким часто позначають явища гіпотипозису, то вони передусім викликають алюзію на визначальний в пластичних мистецтвах принцип статичності. Статика в літературі (часовому виді творчості) є більш ніж відносною, її заперечує й принцип діахронії та динаміка окремих «пластичних» фрагментів, принцип «зміни кадру». Використовуючи «гіпотипозис» як найбільш оптимальний, з нашої точки зору, термін, висловимо надію, що, можливо, в українській науці цей термін пройде певний адаптаційний період, в якому суттєвим фактором, котрий впливає на його активність у науковому вжитку, стане частота користування ним.

³² Бицилли П.М. Этюды о русской поэзии. – Прага, 1926. – С. 63.