

# Питання теоретичні

Леся Генералюк

УДК 82.0

## ЕКФРАЗИС І ГІПОТИПОЗИС: ПРОБЛЕМИ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ

У статті йдеться про вивчення художніх образів у літературі, реалізованих завдяки взаємодії візуального та вербального кодів. Студії з інтеракціонізму вимагають удосконалення термінологічного апарату порівняльного літературознавства, оскільки окремі аспекти контамінації термінів *екфразис* та *гіпотипозис* указують на потребу чіткішої диференціації міжвидових явищ.

*Ключові слова:* взаємодія літератури та образотворчого мистецтва, візуальний образ, опис, екфразис, гіпотипозис, диференціація.

*Lesya Generaliuk. Ekphrasis and hypotyposis: Problems of differentiation*

The article focuses on studying of artistic images in literature produced in course of interaction between visual and verbal codes. Such an interaction naturally calls for the new apparatus of literary criticism, since the contamination of the terms "ekphrasis" and "hypotyposis" manifests the need for a clearer differentiation of hybrid forms of art.

*Key words:* interaction between literature and visual arts, visual image, description, ekphrasis, hypotyposis, differentiation.

Єдність зображення і слова у варіантах вірша-картинки / Bildgedicht, екфразису, гіпотипозису, так званих мутуальних форм, орієнтує читача на вихід у простір пластичних мистецтв із його специфічною оптикою, іконологічними орієнтирами й інакшими, ніж у літературному просторі, сугестивними чинниками. За сьогоденішньої активності процесів зближення і взаємного збагачення мистецтв увага літературознавців до екфразису та гіпотипозису – це специфічний індекс входження в інтердисциплінарний дискурс: вивчення вербально-іконічних конструкцій відкриває все ширші горизонти. Адже підключення візуального коду до художнього слова актуалізує додаткові естетичні засоби й асоціативні канали, ту нелінійність рецепції, яка відкриває особливу концентрацію сенсів, закладених письменником. Літературні форми, зумовлені транспозицією візуальних структур у вербальні, завжди були привабливими для читача. На жаль, вони не часто ставали предметом посиленої уваги науковців унаслідок загальноприйнятої секуляризації наукового знання.

Ситуація змінилася на краще з кінця 90-х років минулого століття, коли екфразис, одне з найбагатших явищ, зумовлених інтеракціонізмом, опинився в полі прискіпливого аналізу. Буквально за останні роки він набув чималої популярності, і то настільки великої, що в авторки цих рядків склалося враження: феномен взаємодії мистецтв, який довгий час залишався поза межами цілісного міждисциплінарного вивчення, дослідники чи не в повному обсязі прагнуть підвести під екфразис, позначаючи ним тепер усі можливі наслідки міжвидових (та навіть внутривидових) інтеракцій. Зокрема, літературне явище палімпсесту чи кореференцію в межах живопису, гіпотипозис (музичний та літературний) чи мальований вірш.

Диференційований підхід у науковому трактуванні складних форм, що виникли внаслідок міжвидової інтерференції, котра сьогодні набирає обертів, – це виклик для сучасного літературознавства. Важливо оприявнити механізми створення таких форм і шляхи інспірації літератури суміжними мистецтвами назагал. А говорячи про смислове наповнення термінопонять “екфразис” та “гіпотипозис”, необхідно й окреслити їхні семантичні межі, оскільки чітке розмежування синкретичних феноменів у царині вербально-іконічних інтеракцій, власне й термінів, що їх позначають, анулює дискусії на кшталт “Екфразис: поняття літературного аналізу чи беззмістовний термін?”. Таке питання цілком правомірно поставив М. Константи́ні на конференції “Зображення та слово: форми екфразису в літературі”, організованій Пушкінським домом 2008 р. Воно зберігає актуальність і для вітчизняного літературознавства, хоча було зумовлене специфічним “розлогим” підходом російських науковців до формування поглядів на екфразис. 2001 р. історик літератури Л. Геллер запропонував на Лозаннському симпозиумі, присвяченому екфразису в російській літературі, уважати екфразисом будь-який опис, у структуру котрого інтенційно закладені не лише зображальні, а й інші компоненти. Оскільки феномен екфрастичності, на думку Л. Геллера, слід розглядати максимально розширено, то широкий діапазон він зазначив у дефініції та назвав екфразисом “будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого” [5, 18]; тобто живописом – скульптури, архітектурою – музики тощо.

Пропонуючи таке розуміння екфразису, дослідник ґрунтовно розширив ідею М. Креґера, який уважав, що термін потрібно переглянути та “підняти”: екфразис має стосуватися **всіх** зображальних описів [34, 7-9]. Кількома роками раніше Дж. Голландер запропонував у такому ж розлозі трактуванні класифікацію екфразису в таких різновидах: 1) відсторонений екфразис (*distracted ekphrasis*), який описує все, що існує за межами самого тексту й функціонує незалежно від усякого художнього об’єкта; 2) прихований екфразис (*hidden ekphrasis*), коли у вірші чи романі фрагмент пейзажу описано як твір пластичного мистецтва, а його справжня екфрастична природа виявляється лише при академічному аналізі; 3) фактичний або актуальний (*actual*) екфразис, котрий відштовхується від певних упізнаваних картин, скульптур тощо [31, 212-214]. Зауважимо, що і Креґер, і Голландер усе ж ведуть мову про вербальну описовість, а не про відтворення “одного мистецтва засобами іншого”; водночас “прихований” та “відсторонений” екфразиси насправді тотожні категорії гіпотипозису.

Інтерпретація екфразису в так званому “широкому” значенні домінує в російському літературознавстві, зокрема в дослідженнях М. Уртмінцевої [17], С. Титаренко, Н. Морозової [15], М. Рубінс [16], А. Сидорової та ін. Проте таку позицію піддають сумніву інші науковці. Опоненти констатують, що поняття екфразису як виду словесного “оцифрування” безперервного образу можна застосовувати не до будь-яких “трансформацій” і “транспозицій”, а лише там, де “транспонований естетичний об’єкт має континуальну природу, а транспонатор – дискретну” [12, 348]. Більше того, саме візуальність, уважає Ж. Хетені, становить принципову характеристику екфразису як “тексту в тексті”, завдяки їй слово втрачає своє поле однозначності, моделюючи віртуальну дійсність на стику двох кодів [18, 76].

Відтак маємо ситуацію, коли переважна більшість учених наполягає на тому, що в екфразисі присутній візуальний елемент; точкою відліку є твір мистецтва; указівка на цей твір (художника, скульптора, архітектора) не замаскована, не присутня імпліцитно, а доступно подана автором, тобто зрозуміла для читача.

Інша група схиляється до того, щоби екфразисом називати й епічні жанри літератури, і міметичний спосіб літературного письма, що копіює прийоми пластичних мистецтв, і відтворення малярством музики а ля Чурльоніс та Уїстлер, а фотографією – архітектури. Зрозуміло, виникає питання: невже “широким екфразисом” можна вважати й понад двадцять картин К. Моне “Руанський собор”, і триптих Ю. Михайліва “Соната України”, і фотографію Софійського храму? Дивує, що й межі для поняття в так званому “широкому” значенні не встановлені. Його транскрибують як гео-екфразис, топоекфразис, оніричний екфразис, прихований / відсторонений екфразис, надзвичайний екфразис, музичний екфразис, роман-екфразис, гіпотипозистичний екфразис... “Нестандартними екфразисами” з Веласкеса називає Цезарій Сікорський портрети Папи Інокентія Х пензля Ф. Бекона та Придворної дами П. Пікассо й тим ігнорує кореференцію як норму в скульптурі та малярстві. Він стверджує, що “нестандартними екфразисами” можуть бути й відношення між зображенням і звуком, звуком і словом [42].

Відмежовуючись у цій статті від коментування подібних суджень, авторка змушена визнати необхідність розмови про смислове наповнення понять екфразису та гіпотипозису як суміжних результатів вербально-іконічних інтеракцій; зокрема, і про межі терміна “екфразис”, оскільки вживання його в багатьох випадках викликає застереження. Сьогодні дифузний процес розмивання меж цього терміна триває й набуває загрозливих масштабів. Недарма польський дослідник екфразису, перекладач-коментатор “Картин” Філострата Старшого Р. Поповський іронізує, що термін “екфразис” функціонує тепер на правах “спільного мішка” (“wspólnego worka”): позначаючи явища на пограниччі літератури і пластичних мистецтв, він безкінечно долучає найрізноманітніші наукові підходи та ракурси зору [38, 15]. Подібної думки дотримуються й інші науковці, указуючи на різночитання в термінах та на поширені “небезпеки екфразису” [41, 315].

Обсяг “wspólnego worka” катастрофічно росте, екфразисами почали іменувати велику групу явищ, які не відповідають семантиці терміна. Сьогоднішня екфразисна пандемія (унаслідок безоглядного й часто некоректного застосування слова називаємо так загальну ситуацію продукування і студіювання екфразису, котрий авторці довелося вивчати з кінця 80-х років у контексті російської поезії початку ХХ ст. й донині) шириться. До того ж так зване “широке” трактування терміна переважно означає контамінацію з гіпотипозисом або назагал відбувається підміна понять. Прикметна й тенденція супроводити термін “екфразис” якимсь означенням; це стає вже традицією й також вносить багато плутанини. Елісон Ламот описує так звані “приховані” форми екфразису, зокрема й сон-екфразис, вивчаючи, по суті, колористику гіпотипозисів в іспаномовному американському оповіданні [35], Рафаель Шалт – “переписані” (не описані) мистецькі твори, “удосконалені” письменником [39]. Аліна Бенія вживає терміни “відволікаючий екфразис”, “змінний / реверсивний екфразис”, “комплексна відволікаюча зміна екфразисів” “складні екфрастичні ланцюги”. У дослідженні “Екфразис як спеціальний тип інтердисциплінарності у британському романі” вона визнає, що через свою складність екфразис був безперервним викликом і по-різному розглядався – як дзеркало тексту, як дзеркало в тексті, як спосіб дзеркальної інверсії, однак освоює саме аспект інтерференції екфразису та гіпотипозису. Уважаючи екфразисом “опис твору візуального мистецтва та спосіб письма, котрий пронизує весь текст і копіює особливості малярства”, авторка нашаровує кілька явищ й аналізує ці псевдоекфразиси у творах О. Уайльда, В. Вульф і Т. Шевальє [20]. Таку ситуацію зустрічаємо часто: номінуючи явище як екфразис, дослідник, власне,

коментує гіпотипозис. Хоча генезис термінів й адекватне застосування їх у науці насправді не викликають різночитань.

Проблема термінологічного напластування полягає в тому, що актуалізовані наприкінці ХХ ст. поняття “екфразис” та “гіпотипозис”, які стосуються збагачення літератури *пластичними мистецтвами*, напр., уведення в худ. текст назви полотна, т. зв. нульовий екфразис, не є засобом, це просто апелювання до іншого мистецтва, код якого відкриває новий асоціативний коридор), певний час були на периферії, передовсім вітчизняної науки. Вони походять, як і більшість літературознавчих термінів, із риторики: у “Риторичі” Арістотеля, в інструкція для ораторів *Progymnasmata* особливе місце належало поняттю “*enargia*” (лат. *evidentia*) – зрима. Його функцією було унаочнення фактів та пробудження емоцій у слухачів. *Енаргія* (не плутати з *energeia*) як загальний термін на позначення сукупності фігур у риторичі, скерованих на яскравий живий опис, – це синонім *гіпотипозису* (опису настільки візуально достовірного, що він сприймався як зрима ілюзія реальності). Модифікаціями енергії були *екфразис* (докладний опис творів мистецтва) та *діатипозис* (яскраві наглядні поради для нащадків, заповіт); латинські відповідники – *descriptio, representatio, demonstratio*.

Оскільки літературна творчість у багатьох аспектах реалізує теорію евіденційності, малювання словом ніколи не оминали увагою. Екфразисом і гіпотипозисом користувалися літератори з античної пори й до сьогодні; гіпотипозис в античну епоху полюбляли застосовувати в ораторській практиці промовці та філософи, а популярності в літературі він набув значно пізніше. Назагал екфразис – невід’ємний елемент естетики Ренесансу, класицизму, бароко; високо оцінений Й. Вінкельманом, він став провісником теоретичного мистецтвознавства. Нині цей феномен розглядають як аналог сучасного мистецтвознавчого опису [4, 260]. А його “стрімку кар’єру” в науковому середовищі (С. Вислоух [47, 15]) супроводжують укладенням каталогів на кшталт видань Аліни Бялої (2010), яка подає екфразиси в супроводі репродукцій творів пластичних мистецтв та біографій їх авторів [21; 22], колекціонуванням віршів, інспірованих мистецтвом (до однієї такої збірки (2007) Хазель Френкель додав зображення й написав постскриптом “Живописні вірші: обсяг екфрастичної поезії та теоретичні рефлексії” [25]).

Гіпотипозис як візуалізація фрагментів довколишнього світу в літературному тексті еволюціонував під впливом ренесансного малярства, поширюючись на сторінки творів Боккаччо, Рабле, Сервантеса. Він також дуже швидко завоював позиції в літературі – сфері динамічній, гетерогенній, здатній уміщувати багатократні вкраплення різних візій та картин реальності. Відмінність гіпотипозису від екфразису в тому, що він не відштовхується від конкретних творів мистецтва, лише здатний співмірюватися з ними. Іноді досить віддалено, викликаючи в реципієнтів суб’єктивні асоціації, сумірні з культурно-естетичним досвідом кожного. Якщо екфразис – феномен однозначно інтертекстуально-інтерсеміотичний, то гіпотипозис радше феномен інтерсеміотичний. Код *sister arts* присутній у ньому настільки, наскільки літератор свідомо чи позасвідомо інтерполує в літературну форму схеми, прийоми, формотворчі методи пластичних мистецтв (живопису, рисунка, офорту, фотографії, творів скульптури, архітектури, кіно), фактично наслідуючи працю митця в суміжній галузі творчості.

Коректні визначення дають нам змогу провести межу між двома явищами. Стосовно екфразису точкою відліку обрані дефініції, сформульовані Д. Керр’ером: “екфразис – це вербальне пере-творення візуальних мистецьких творів (*verbal re-creation of the visual artwork*)” [23, 8], – та Дж. Хефферненом:

екфразис – це “вербальна репрезентація візуальної репрезентації (a verbal representation of a visual representation)” [29, 3]. Ураховано й інші визначення екфразису, найвідоміші з них належать В. Мітчеллу [37, 152-156], Г. Скотту [40, 301], П. Вагнеру [44, 12], які констатують його “подвійне дно”, “вторинність”, “дзеркальність”, міметичне засвоєння літературними текстами “текстів рукотворних”. Оптимальним вважаємо таке формулювання: *екфразис / екфразис* (грецьк. *ekphrasis* – точний виклад) – це літературний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю.

Чому ж прозоро й недвозначно визначений термін досі не має окреслених меж? Екфразис, як і гіпотипозис, змушує реципієнта повірити, на власні очі “побачити” те, про що йдеться. Якраз такий рецептивний критерій дозволяє “розширювати” цей термін до безконечності. І тоді “репрезентація репрезентації” екфразис не лише вважатиметься описом творів мистецтва, а даватиме для читача, зазначає М. Крегер, можливість “побачити світ у словах (see the world in the words)” [34, 11] чи, згідно з Р. Бартом, він буде присвячений “описам місця, часу, тих чи тих осіб” [2, 395]. Таке трактування, а сентенції Крегера й Барта стосуються саме гіпотипозису<sup>1</sup>, суперечить усталеному з античності визначенню, в основі якого вторинність відтворення, тобто “репрезентація репрезентації”.

Уважаємо, що лише наявність прототексту зі сфери візуальної культури дає підставу визначати літературне явище як екфразис і номінувати його відповідним терміном. Три головних чинники: а) опис-показування; б) авторизована ідентифікація з конкретним твором або митцем; в) художньо-мистецький дискурс – дають дослідникові право констатувати, що художній текст – екфразис. Попри ці чіткі критерії, літературознавці, маючи евіденцію та епідейктичність у знаменнику, часто оперують варіантами псевдоекфразису. За відсутності прототексту такий варіант словесного зображення екфразисом бути не може, навіть у “широкому значенні”. Саме тому і спостерігаємо неправомірну універсалізацію терміна, коли інтерес, а відтак філологічна гра концентруються довкола двоїстості визначення екфразису в його “широкому” і “вузькому” значеннях та довкола його жанрової специфіки. Екфразис, зауважимо, лише в рідкісних, поодиноких випадках може бути літературним жанром. Екфразис – це передусім зразок специфічної метамови літератури. Окрім того, що він є відсиланням до певних мистецтв і творів /авторів, він постає чітким гіперзнаком у поезії, прозі, епістоляріях, у дорожніх та щоденникових нотатках. Він присутній у художніх текстах про митців і про мистецтво, у мистецтвознавчих розвідках, картинах, есе, і, безумовно, сфера його застосування ширша, аніж гіпотипозису.

Термін “гіпотипозис” сучасне літературознавство використовує рідше. Гіпотипозис, або зображення посередництвом слова, є репрезентацією реальності в тому сенсі, як її репрезентує фотографія, скульптура чи картина, а не вторинною, як екфразис. Він скерований на ефектне словесне відтворення баченого чи того, що задумав подати як зрине автор. Барокові та середньовічні романи широко застосовували прийом вербального зображення через гіпотипозис, котрий унаочнював батальні картини, лицарів та вельмож, пейзажі, що межували з персоніфікацією пір року. Метою прийому було викликати в читача ілюзію входження в романну реальність через її максимальне унаочнення. До того ж кожна епоха послуговується спільними методами відтворення дійсності у візуальних мистецтвах і в слові. Для прикладу, у

<sup>1</sup> Досить зіставити ці твердження з поданим М. Довгалецьким визначенням гіпотипозису, критерієм котрого є відповідність природі: “коли якусь річ або особу, або місцевість так описують, начебто її бачили на власні очі” [11, 332].

давній українській літературі В. Кречетень виявив переважання типових для тогочасної естетики барв – золотої, срібної, червоної, вишневої, відзначив замилювання письменників “щедро розсипаними кольоровими плямами”, грою світла на предметах із коштовних металів чи перлів, а відтак порівняв словесний живопис Л. Боболинського (“шабля під позолотою, каптан рожевий, доброго й багатого злотоглаву, кунтуш темно-зелений, підшитий сибірками”) з подібним зображенням одягу, зброї, клейнодів, різного начиння в бароковому малярстві [14, 366-376]. Власне, і теоретичні трактати “Про поетичне мистецтво” Ф. Прокоповича (1705), “Сад поетичний” М. Довгалевського (1737) наголошували на важливості принципу візуалізації в літературі.

Дефініція терміна спирається на загальноприйняті концепції П. Фонтаньє, Б. Дюпре, У. Еко, С. Вислоух, А. Дзядека. *Гіпотипозис* / *гіпотипоза* (грецьк. *hypotyposis* – модель, оригінал, образ; дериват слова *hypotyphōein* – зарисовувати, окреслювати) означає зображення згідно з оригіналом. Він має метою, як і екфразис, яскраве словесне зображення, але відштовхується від природи / осіб / предметів / духовних візій, а не від конкретного твору мистецтва й лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву реципієнта, може викликати у згадці якусь картину. Гіпотипозис-*enargia* пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, що копіюють / інтерполують прийоми пластичних мистецтв і формують текст як вербально-іконічний *без указівки на твори мистецтва*. Його завдання – створити чітку картину, максимально унаочнити “модель”. Відрізняється від екфразису поєднанням зримої, до фактографічності, конкретики з метафоричністю, з використанням символіки. Власне, це демонстрація можливостей словесного живописання, адже гіпотипозис формується згідно із законами сприйняття й відтворення, які діють у візуальних мистецтвах.

Диференціація двох термінів необхідна для подальшого ефективного розвитку крос-галузових та компаративістичних досліджень, для розробки універсальної методології аналізу твору, що послуговується кількома мистецькими кодами<sup>1</sup>. Сьогодні, коли виникають усе нові й нові словосполучення на кшталт “роман-екфразис”, “неканонічний екфразис” або й узагалі – “гіпотипозистичний екфразис” [1, 186, 188, 195], зберігає свою актуальність питання М. Константіні: екфразис – це поняття літературознавчого аналізу чи беззмстовний термін?

М. П. Марковський, який 1999 р. зробив цікавий огляд літератури, що охоплює висліди 1990-х рр., “Екфразис: бібліографічні зауваги із залученням короткого коментаря” [36], помітив проблему дивної контамінації двох термінів. Виклад його міркувань привертає увагу хоча б тому, що він, осмислюючи екфразис як категорію, що оприявнює візуалізаційні можливості мови, як шанс літературної подачі того, що понадмовленнєве, намагається визначити: чим є екфразис у широкому й у вузькому розумінні? Щодо ширшого значення, то тут, пише автор, “ідеться про *стратегію опису* в наративному творі”. Стратегія опису за канонами пластичних мистецтв – це, безперечно, гіпотипозис. Навіши визначення гіпотипозису з паризького двомовного видання творів Квінтіліана, Марковський визнає, що розширена стратегія опису тотожна й “дефініції гіпотипозису авторства Фонтаньє” [36, 229]. Однак, процитувавши і її, автор чомусь обірвав свою апеляцію до гіпотипозису, котрий надалі не отримує жодних його коментарів.

Щоправда, він продовжив думку в аналізі довільно обраних двох досліджень – Софі Берто (екфразиси в Гете та М. Пруста) та Домінік Кунц (античні екфразиси). Через позицію обох французьких дослідниць Марковський

<sup>1</sup>Про специфіку термінів у предметному аналізі різних варіантів екфразису та гіпотипозису вже йшлося, зокрема й на сторінках цього часопису [6; 7; 8; 10].

указав на парадокси, пов'язані з категорією екфразису. Перший демонструє внутрішні суперечності самої категорії та залежність риторичної моделі від ширшої естетичної концепції (література немислима без наративізації та численних видів опису, попри екфрастичні). Другий парадокс являє спроби узгодити вписану в екфразис апорію самототожності та встановити зв'язки між дискурсом і його предметом. Центральна в екфразисі орієнтація на читача, апелювання до читача (апострофа) є, за Марковським, спробою втягнути читача у процес творення такого дискурсу, який *заміщує* описуваний твір. Акцентуація польським теоретиком однієї з ключових проблем словесно-зображального інтеракціонізму – співвідношення *descriptio* та *narratio*, котру ставлять у більшості студій над екфразисом, – знову ж таки відсилає до інших сегментів описовості, зокрема й до гіпотипозису. Але автор замість констатації двох різних за своєю природою дескриптивних явищ подає... філософське обґрунтування екфразису в *широкому* значенні: "Наративізація є водночас інтертекстуалізацією опису, вихід поза текст до спільного з автором і читачем поля метарефлексії. Екфразис тяжіє до наративізації, розширюючи поле опису речами, яких на картині немає. <...> Відкриваючи метаописовий простір, екфразис неодмінно віддаляється від предмета" [36, 232-233]. Що ж, так званий метаопис та відтворення речей, яких "на картині немає", уже сигналізують про явище, котре в нашому розумінні є гіпотипозисом.

Справді, екфразис як гіперзнак у прозі, найперш у прозі великих жанрів, а надто в *Künstlerromanen*, здатен до чергування з гіпотипозисом, і це відбувається в межах дескриптивних норм, усталених з античності. Але сьогодишню ситуацію з підміною понять, коли екфразисом іменують феномени іншого порядку або екфразисам у "вузькому сенсі" та "класичним" екфразисам протиставляють "широкі" та "неканонічні" екфразиси, вважаємо неправомірною. В окремих випадках коректнішими в літературознавстві могли би бути терміни на кшталт "ефект екфразису" чи "схема екфразису".

Мак Сміт продемонстрував роль "класичного" екфразису в дисертації "Зображення в саквожі: екфрастична традиція в реалістичному романі" ("Figures in the Carpet: the Ekphrastic Tradition in the Realistic Novel"), написаній у Х'юстоні 1981 р. й опублікованій 1995 р. під назвою "Літературний реалізм і екфрастична традиція". У послідовному зіставленні екфразису та наративної традиції (розділ "Ut pictura poesis; Ut fabula veritas"), а також екфрастичного символізму (розділ "Екфрастичний символізм") і реалістичного опису ("Екфразис та реалізм") він показав доречність *схеми екфразису* при змалюванні героя-маріонетки в "Дон Кіхоті" чи візуалізації словесної гри персонажів у "Еммі" Дж. Остін завдяки рисунку Е. Гарріет, чи толстовського, здійсненого через олійний портрет героїні, "портрета леді" в "Анні Кареніній", чи показ орфічного театру в паракінематичній реальності Т. Пінчонса [43].

З огляду на тотальний характер розмивання поняття внаслідок сучасної конвергенції словесного й візуального та "екфразисного буму" останніх років Кіндра Джоунс у студії, присвяченій інтерполяції екфразису в драматургію та опублікованій 2008 р. в журналі "Кібербукви", формулює логічну думку, що "сучасні дослідники мусять усе-таки домовитись про всебічне визначення терміна та його послідовне функціонування" [33]. Не випадково базове питання її розвідки, на котре вона шукає відповідь, – чи обмежений екфразис прямим описом художнього об'єкта, чи в ньому закладено значно більше рівнів, на які здатен цей літературний прийом, – хвилює багатьох науковців. Вашингтонській дослідниці все ж імпонує використання терміна в поглибленому розумінні, коли "екфразис не тільки миттєво забезпечує зв'язки між словесними і візуальними царинами, а й охоплює сфери історичні, політичні, соціальні,

емоційні, психологічні, навіть думку дослівно”. Відповідно вона придумує термін “надзвичайний екфразис (extreme ekphrasis)” й оперує ним, усвідомлюючи всю його умовність, у праці “Ефект екфразису: аналіз “Чорних картин” Гойї в межах спектаклю Антоніо Буєро А. Б. Вальєхо “Сон розуму” [33]. Слід віддати належне Джоунс, яка, попри умовні позначення *distracted ekphrasis* та *hidden ekphrasis* (відсторонений і прихований екфразиси), частіше вживає не термін “екфразис” із його визначеною семантикою, а “ефект екфразису”.

Сподіваємося, що бережне ставлення до набутків суміжних дисциплін надалі викристалізує систему уніфікації в інтердисциплінарних підходах. Не слід забувати й того, що науковці й досі перебувають на двох полюсах. Для прикладу, Дж. Хеффернен утілює традицію стриманого ставлення до контамінації літературних і зображальних кодів [30], а інші (Д. Девідсон, М. Сміт, Р. Вебб, Н. Тишуніна, Б. Успенський, Г. Скотт, С. Вислоух, М. Бел), для яких структуралізм, семіотика, феноменологія стали системним підґрунтям для зіставлення різних видів мистецтва, наполягають на крос-галузовому вивченні інтеракцій. Досі співіснують дві діаметральні концепції просторових і часових мистецтв: одна підкреслює їхню взаємну залежність, зв'язки та співпрацю, друга акцентує своєрідність, відмінності й автономію кожного; Едвард Бальцежан означив ці напрямки як “гораціанський” та “лессінгівський” [19].

Свого часу впливи Лессінга й Е. Берка були настільки сильними, що нинішню тенденцію до розмивання кордонів мистецтв називають розгерметизацією. Звісна річ, види мистецтв ніколи не були в ізоляції, тим паче герметичній. Але оскільки для дослідників-преparatorів міжвидове розмежування зручне, то має виправдання і своєрідна інерційність літературознавчої науки. І, хоча проблема слова і зображення, на думку Рут Вебб, досі залишається суперечливою, проте саме “екфразис постає центральним фактором у пробиванні міжвидових бар'єрів” [45, 9]. Вебб, що важливо, послуговується терміном у його класичному значенні. Зокрема, у преамбулі до монографії 2009 р. “Екфразис, уява й переконання в древній риторичній теорії та практиці” авторка зазначає, що її дослідження екфразису як мистецтва створення слухачів та читачів і формування в них візуальної уяви за допомогою слів (як це було в давньогрецьких школах) служить контрастом до сучасного, надміру розгалуженого, розуміння феномену. На питання: чи можна взаємозаміщувати екфразис та гіпотипозис? – також дає однозначну відповідь: “Ні. Оскільки в екфразисі існує спільний для автора й читача тип референта – твір мистецтва. Рецептне ж напластування не дає шансу відрізнити епіграму на корову Мірона, корів на полях Пуссена і корів на щиті Ахілла чи на грецькій вазі” [45, 47]. Вебб піддає сумніву й використання терміна в ролі вербального опису музичних творів. Інша чітка позиція дослідниці – у запереченні екфразису як жанру, адже “могутня традиція опису реальних чи уявних творів мистецтва в красномовстві, історіографії, епіграмі, епопеї та іншій поезії аж ніяк не свідчить про те, що вони сформували єдиний жанр, тим більше, що в цього жанру була назва “екфразис”, – твердить вона [45, 21].

Саме цю позицію акцентує в рецензії Саймон Голдхілл: “Екфразис, про який ідеться у блискучій студії Рут Вебб, є технікою, але не жанром. Це не показник змісту” [26]. Так само оперує чітким концептом екфразису і Грент Скотт. Посилаючись на дефініцію Дж. Хадструма (екфразис – це вербальне звернення до німих художніх об'єктів), він означає екфразис як “спосіб цитування одного твору мистецтва в межах іншого”, котрий стимулює літературну картинність (“literary pictorialism”). Тим самим Скотт відводить належне місце музичним описам, які згідно з кодами своєї аудіальної природи екфразисами бути не можуть [41, 315]. Отже, екфразис як мистецтво переконування (“art of persuasion”) є *технікою*



(Р. Вебб [45]), *типом тексту* (Н. Брагінська [4]), *описом за схемою* (М. Сміт [43]) і лише в поодиноких випадках – жанром. Питання жанровості відкрите і стосовно “Картин” Філострата Старшого, і екфразисів Леоніда Тарентського й Лукіана, за якими Боттічеллі відтворював полотна Апеллеса.

Але вже згадуваний *Künstlerroman*, зосередження письменницької уваги на постаті художника, його творіннях та його праці, починаючи від автобіографічного роману Б. Челліні, прози Л. Тіка, Е. Т. А. Гофмана, Т. Готьє, В. Теккерея, пізніше Е. Золя й О. Уайльда й до біографічних романів І. Стоуна, А. Перрюшо, Н. Поцца, – один із цікавих дискурсів сусідства екфразису та гіпотипозису. Чи це не найбільш вдача тема для дослідників феномену міжвидових інтеракцій, коли майстер слова реконструює коди пластичних мистецтв? Поступ на цьому шляху засвідчила дисертація Ніни Бочкарьової [3], показова й дисертація “Політика й поетика екфразису у французьких романах про мистецтво XIX ст.” Сабріни Вейнджер, яка в контексті мистецької ситуації епохи на великому матеріалі з історії образотворчого мистецтва дослідила форми репрезентації теми художника (екфразис, гіпотипозис, синестезія) у романах О. Бальзака, Е. й Ж. Гонкурів, Е. Золя. Вона приділила увагу й властивим романтизму та неоромантизму аспектам містичної загадковості, пов’язаним із картинами й екфразисами, дослідила специфіку палімпсестів та анаморфоз, що мають витоком “міметичний імпульс (mimetic impulse)” і синестезію, власне, і суспільно-політичну заангажованість окремих екфразисів [46]. Подібний підхід спостерігаємо й у монографії Анети Гродецької “Вірші про картини. Студія з питань екфрази”, де на особливу увагу заслуговують два розділи: один стосується екфрастичної поезії XIX ст., другий – екфразису у XX ст., коли стали популярними відсилання поетів до класичного малярства, імпресіонізму, творів Вермеєра, Дега, Ван Гога та інших митців [27]. Так, приділяючи увагу співмірностям художнього тексту та його іконічним аналогам, науковці формують окреме літературознавче поле досліджень вербально-іконічних інтеракцій.

Тим більше через екфразис / екфрастичний імпульс той чи той візуальний твір-прототекст здатен моделювати літературний твір. Надаючи йому іконічного розгортання, цей прототекст може стилізувати й інші вербальні фрагменти, якщо транспонуватиме в нього код пластичних мистецтв: композицію, колірні та лінійні співвідношення, об’єми, світлотіні, повітряну перспективу. Такий вербально-іконічний синкретизм реалізується внаслідок поєднання екфразису /екфрастичного ефекту з технікою гіпотипозису. Таке співіснування різних форм дескриптивності не заперечує їхньої диференціації. Оскільки візуальний прототекст, а відтак екфразис у симбіозі з гіпотипозисом має чималу сугестивну дію і здатен концентрувати величезний комплекс різномодальної інформації, то цим прийомом успішно послуговуються поети і прозаїки. Приклад кореспондування екфразису й гіпотипозису – паризькі вірші Максиміліана Волошина, який писав цикл “Руанський собор” (1907), наслідуючи Клода Моне і його серії “Руанський собор” (1892 – 1895). Цикл – не екфразис чи парафраза Моне, а унікальний езотерико-автобіографічний текст, зразок інтерференції живописного імпресіонізму та поетичного символізму [9].

Інший приклад – Ліна Костенко з її тяжінням до скульптурності вірша, сентиментом до скульптури назагал (“Сніг у Флоренції”, “Сад нетанучих скульптур”, “Зоряний інтеграл”, “Чекаю дня, коли собі скажу”). Вона використовує в гіпотипозисах, і навіть зазначає це, різні техніки зі сфери пластичних мистецтв. *Акварель*: “І ті корчі, і те коріння, розмите повинню з весни, / і золотаве звечоріння в зелених кучерях сосни” (“Акварелі дитинства” [13, 45]). *Естамп*: тут графіка напрочуд виразна – зима, ворона, ожеледь, німець, рябенський песик на

снігу, “а навкруги – безсмертно і безлюдно”; так на віки “Лишає мить у пам’яті естампи” (“Під Києвом, у Корчуватому” [13, 72]). *Скульптурна інсталяція* з ремінісценціями на антиків; визнаючи, що “першим скульптором був Бог, / а ми вже тільки епігони”, поет стає митцем, щоб робити “горельєфи пам’яті / або скульптури із бронзи, з порцеляни” й вивершує разючі монументи. Ось її вербальні “скульптури”: “Мати. Каріатида з Божої глини. / Підпирає перетрухлі балки своєї хати. / Стріха осіла їй на стомлені плечі, / солома стирчить між зашкарубленими пальцями, / і ластівка звила гніздо на грудях. / Батько. Старий Атлант. З могутнього кореня. / Шліфований і покорчений тяжкою працею. / Мати тримає на собі хату, батько тримає / на собі світ” (“Зоряний інтеграл” [13, 153]). А ось *барельєф*: констатуючи “вирізьблю картину”, поет оприявнює експресивним різцем як “Простоволосі, безумілі / біжать три матері, вдарені вітром у груди” [13, 154]. Л. Костенко виконує й “олійний” портрет-гіпотипозис Блока в темно-синій колірній гамі, з екфрастичними алюзіями на полотна “Пророк” (1898) та “Демон низвержений” (1902) його сучасника: “Учора в дощ зайшов до мене Блок. / Волосся мокре, на щоках росинки. / Блідий од смутку, тихий од думок, / близький до сліз, реальний до ворсинки. / Постояв трохи, слів не говорив, / поусміхався дивними очима. І ніч у зламах врубелівських крил / стояла довго в нього за плечима” [13, 249]. Урешті, у ролі альфи і омеги – етноконцепту нації – вона вигадує гібридну техніку “*українське альфреско*”. Вірш із такою назвою оперує архетипами й нагадує техніку темпері на штукатурці: “Над шляхом, при долині, біля старого граба, / де біла-біла хатка стоїть на самоті, / живе там дід та баба... / Там повен двір любистку, цвітуть такі жоржини, / і вишні чорнобокі стоять до холодів... / І стомлений лелека спускається на хлів. / Чиєсь дитя приходять, беруть його на руки... / Дорога і дорога лежить за гарбузами. / І хтось до когось їде тим шляхом золотим. / Остання в світі казка сидить під образами, / Навшпиньки виглядають жоржини через тин” [13, 39]. Часто поетеса творить свої гіпотипозиси через “ефект екфразису” (К. Джоунс) та інтерполюючи код пластичних мистецтв у поезію, формує полісемічні філософські образи-концепти надзвичайної сили. Так само потужна концентрація сенсів присутня в її узагальнювальному екфразисі, що охоплює елементи різних полотен і водночас постає характеристикою маляра: “На мольбертах розп’ятий світ. / Я – надгріб’я на цьому цвинтарі. / Кипариси горять в небозвід. / Небо глухо набрякло грозою. / Вигинаються пензлів хорти. / Чорним струсом палеозою / переламано горам хребти” (“Ван Гог” [13, 223]). Зайве говорити, що ці зразки – лише натяк на могутній недосліджений пласт феномену *correspondance des arts* у вітчизняній літературі.

Інтердисциплінарні студії, зокрема під гаслом “література в системі мистецтв”, сьогодні здобувають дедалі більше прихильників. Звернення до єдності мистецтв, до холістичного континууму культури знаменує відхід від парадигми строгої видової диференціації *sister arts* та секуляризації наукового знання. Культурні взаємовпливи, які спостерігаємо, синтез, міжвидові контакти дедалі більше стимулюють інтеграційні процеси в мистецтві, вони розвиваються й ускладнюються. Збагачується й термінологічний апарат, що обслуговує синкретичні явища. Проаналізовані в цій статті терміни, призначені для літературознавчого вжитку, сприяють розмежуванню інтеракційних явищ та загальній диференціації дескриптивності в літературному творі, збагаченому ремінісценціями зі сфери малярства, графіки, скульптури, архітектури.

Уніфіковані підходи важливі у вивченні феномену екфразису, результату інтеракції, яка зближує твори хронологічно віддалені та твори різних авторів. Явище гіпотипозису також досліджують не тільки в межах однієї епохи, адже тематичні зв’язки слова й зображення, випадки кореференції, переуступок

унаочнюють постійний поліфонічний діалог літератури й мистецтва. Діалог цей завжди виходитиме за межі видів, хронологічні, національні хоча б тому, що співіснування різних видів мистецтв у контексті культури завжди тяжітиме до ускладненої естетичної гри з повсякчас новими взаємовпливами, обміном, “мутаціями”, скерованими на створення об’ємнішого знання про природу людського буття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Арзамасов А.* Феномен визуального в современной удмуртской поэзии (опыт анализа творчества П. М. Захарова). – Ижевск: Удмуртский ун-т, 2010. – 232 с.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. *Бочкарева Н.* Роман о художнике как “Роман творения”, генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: Дисс... д-ра филол. наук. – Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/roman-o-khudozhnike-kak-roman-tvoreniya-genezis-i-poetika-na-materiale-literatur-zapadnoi-ev#ixzz28E8hIaeJ>
4. *Брагинская Н.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста.* – М.: Наука, 1977. – С. 259-282.
5. *Геллер А.* Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе // *Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума.* – М.: МИК, 2002. – С. 5-19.
6. *Генералюк Л.* Гіпотипозис у творчості Шевченка – основний засіб моделювання візуального образу України // *Слово і Час.* – 2009. – № 3. – С. 3-18.
7. *Генералюк Л.* Екфразис у Т. Шевченка і Т. Готье (до проблеми взаємодії мистецтв у творчості Шевченка) // *Слово і Час.* – 2008. – № 3. – С. 45-55.
8. *Генералюк Л.* Проблема интеракционизма в творчестве Ивана Бунина: гипотипозис и его варианты // *Slowianie Wschodni na emigracji: literatura-kultura-język; pod red. B. Kodzisa i M. Giej.* – Opole: Wyd-wo Uniwersytetu Opolskiego, 2010. – (Seria “Studia i Szkice Slawistyczne”: 10; red. B. Kodzis). – С. 71-82.
9. *Генералюк Л.* Город и храм в поэзии Максимилиана Волошина: экфразис или архитектурный пейзаж-гипотипозис? // *Мова і культура.* – К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – Т. II (138). – С. 299-305.
10. *Генералюк Л.* Термінопоняття на позначення результатів інтеракцій між літературою та візуальними мистецтвами: екфразис та гіпотипозис // *Українська наукова термінологія: Зб. матеріалів наук.-практ. конф. “Українська наукова термінологія. Суспільні та гуманітарні науки”.* – К.: Наук. думка, 2010. – № 3. – С. 53-68.
11. *Довгалецький М.* Поэтика (Сад поэтический) / Перекл., прим. та словник імен і назв В.П. Маслюка. – К.: Мистецтво, 1973. – 436 с. – (Пам’ятки естетичної думки).
12. *Зенкин С.* Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // *Новое литературное обозрение.* – 2002. – № 57 (5). – С. 343-351.
13. *Костенко А.* Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 560 с.
14. *Крекотень В.* Українська барокова проза // *Українське бароко: У 2 т. / Керівн. проекту Д. Наливайко; Наук. та літ. ред. Л. Ушкалов.* – [Х.]: АКТА, 2004. – Т. 1. – С. 331-444.
15. *Морозова Н.* Экфразис в русской прозе / Под ред. Н.Е. Меднис. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – 212 с.
16. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.
17. *Уртминцева М.* Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Литературоведение. Межкультурная коммуникация.* – 2010. – № 4 (2). – С. 975-977.
18. *Хетени Ж.* Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабеля // *Russian Literature.* – 1999. – Vol. XLV. – № 1. – P. 75-85.
19. *Balcerzan E.* Poezja jako semiotyka sztuki // *Balcerzan E.* Kregi wtajemniczenia. – Kraków: Wyd-wo Literackie, 1982. – 455 s.
20. *Banea A.M.* Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel. – Cluj-Napoca, 2012. – Режим доступа: [http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea\\_publica/rezumat/2012/filologie/banea\\_paraschivescu\\_alina\\_marcela\\_en.pdf](http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2012/filologie/banea_paraschivescu_alina_marcela_en.pdf)
21. *Biala A.* Literatura i malarstwo – korespondencja sztuk. – Warszawa: Wyd-wo Szkolne PWN, 2010. – 576 s.
22. *Biala A.* Literatura i architektura – korespondencja sztuk. – Warszawa: Wyd-wo Szkolne PWN, 2010. – 544 s.
23. *Carrier D.* Principles of Art History Writing. – University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.
24. *Dziadek A.* Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej. – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004. – 246 s. – (Historia Literatury Polskiej).
25. *Frankel H.* Painting Poems: a Volume of Ekphrastic Poetry and a Theoretical Reflection. – Режим доступа: <http://hdl.handle.net/10539/2017>
26. *Goldbill S.* Cambridge. Review: Ruth Webb, Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009. – Режим доступа: <http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-10-03.html>
27. *Grodecka A.* Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009. – 320 s.
28. *Heffernan J.A.W.* Ekphrasis and Representation // *New Literary History.* – 1991. – Vol. 22. – № 2. – P. 297-316.
29. *Heffernan J.A.W.* The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1993. – 249 p.

30. *Heffernan J.A.W.* The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner. – Dartmouth: College by University Press of New England, 1985. – 256 p.
31. *Hollander J.* The Poetics of Ekphrasis // *Word and Image*. – 1988. – Vol. 4. – P. 209-219.
32. *Hypotypoza* // *Słownik terminów literackich / Oprac.: J. Sławiński, M. Głowiński [i in.]*. – Wrocław: Wyd-wo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1998. – S. 205-206.
33. *Jones K.* The ekphrasis effect: an Analysis of Goya's "Black Paintings" within Antonio Buero Vallejo's play the "Sleep of Reason" // *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. – 2008. – № 19. – Режим доступу: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2742430>
34. *Krieger M.* Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign / Emblems by Joan Krieger. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. – 292 p.
35. *Lamothe A.* Color My Words: Ekphrasis in Turn-of-the-century Spanish American Narrative. – Режим доступу: <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1994/Spanish-html/Lamothe,Alison.htm>
36. *Markowski M.P.* Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza // *Pamiętnik Literacki*. – 1999. – № 2. – S. 229-236.
37. *Mitchell W.J.T.* Ekphrasis and the Other // *Mitchell W.J.T.* Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago; London, 1994. – P. 152-156.
38. *Popowski R.* Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece // *Filostrat Starszy. Obrazy / Przeł. i oprac. Remigiusz Popowski*. – Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004. – S. 13-87.
39. *Schulte Raphael J.* Re-imagining the "Beautiful History": Frank O'Hara and Larry Rivers. – Режим доступу: [http://english.fju.edu.tw/lctd/genre/ekphrasis/paper\\_O'Hara.html](http://english.fju.edu.tw/lctd/genre/ekphrasis/paper_O'Hara.html)
40. *Scott Grant F.* The Rhetoric of Dilation. Ekphrasis and Ideology // *Word and Image*. – 1991. – Vol. 7. – №4.
41. *Scott Grant F.* Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis // *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany* / Ed. Frederick Burwick and Jurgen Klein. – Studies in comparative literature: 6. – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1996. – P. 315-332.
42. *Sikorski C.* O poezji, obrazie i ekfrazie. – Szczecin, 2011. – Режим пошуку: <http://lyzkamleka.eu/pliki/sikorski.pdf>
43. *Smith M.* Literary Realism and Ekphrastic Tradition. – University Park: Pennsylvania State University Press, 1995. – 269 p.
44. *Wagner P.* Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* / Ed. by Peter Wagner. – Berlin; New York: De Gruyter & Co, 1996.
45. *Webb R.* Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. – Farnham, England / Burlington, VT: Ashgate, 2009. – 238 p.
46. *Wengier S.E.* The Politics and Poetics of Ekphrasis in Nineteenth-Century French Art Novels // [Open Access Dissertations]. – University of Miami, 2010. – 383 p. – Режим доступу: [http://scholarlyrepository.miami.edu/oa\\_dissertations/383](http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/383)
47. *Wysłouch S.* Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy // *Ut pictura poesis. Tematy teoretycznoliterackie*; Pod red. M. Skwary i S. Wysłouch. – Gdańsk: Słowo/obraz-terytoria, 2006. – S. 5-18.

Отримано 25 грудня 2012 р.

М. Куїб