

Е.С. Анненкова

Метафизика жизни и искусства в повести Джона Фаулза «Башня из черного дерева».

Повесть Джона Фаулза «Башня из черного дерева», открывающая цикл повестей английского писателя с одноименным названием, давно уже стала хрестоматийной для читателя постмодернистской эпохи. Однако прозвучавшие в ней вопросы, затрагивающие онтологические и экзистенциальные основы жизни современного человека, их смысловая насыщенность и драматическая напряженность, подчеркнутые свойственной писателю вообще и особенно эксплицированной в данном тексте «традиционностью художественной манеры» (С. Павлычко), стимулируют продолжение поиска возможных ответов на них. Хотя к этому произведению обращались пристальные взгляды как зарубежных (Б. Олшен, М. Бредбери, К. МакСуини), так и отечественных исследователей (С. Павлычко, Н. Бушманова, Е. Гениева, Н. Смирнова, Ю. Пономаренко), которые рассматривали его в общем контексте «одного сложного целого» (Н. Бушманова) цикла повестей и рассказов Дж. Фаулза «Башня из черного дерева» и в качестве отдельного, самодостаточного произведения.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы выяснить особенности фаулзовской философии жизни и искусства на материале повести писателя «Башня из черного дерева».

Дж. Фаулз в сборнике литературно-критических эссе «Кротовые норы» отмечал, что «основное влияние на любого зрелого писателя всегда оказывают его же собственные прежние работы» [10]. Действительно, одной из характерных особенностей творчества писателя является «возвращение к созданному, стремление заново "проиграть" собственные сюжеты» [3, с. 187], снова, но уже на другом витке воображения и понимания, воплотить волнующие его авторские темы и концепции, ситуации и переживания. Однако у писателя при существующей устойчивости и повторяемости художественных ситуаций, проблем и мотивов присутствует множественная вариативность их реализаций, разнообразие путей и возможностей их разрешения. В этом смысле «Башня из черного дерева» (1974) занимает концептуально значимое место в художественном наследии писателя. Повесть, являясь, по собственному замечанию писателя, «реалистичной версией романа "Маг"», как в концентрированном зеркале, содержит отражение центральных философских идей и коллизий, беспокоивших писателя на протяжении всей его творческой жизни.

В «Башне из черного дерева» выразились ведущие творческие стратегии Дж. Фаулза, сошлись краеугольные темы, проблемы и мотивы его творчества: свобода человека вообще и свобода выбора в частности; смысл и со-бытие искусства и жизни; реальность и иллюзорность человеческого существования; возможность адекватного самовосприятия; процесс инициации; значимость «мига жизни» (Дж. Фаулз) в существовании каждого человека. В сравнительно

небольшом для писателя объеме текста, выдержанного в многозначительной лаконичной стилистической манере, вмещаются важнейшие фаулзовские метафоры и образы, смыслы и начала его философии и поэтики, его основные «мыслеформы» (Н. Смирнова). «Башня из черного дерева» выступает в повести доминирующей и всеобъемлющей метафорой-символом современного искусства и жизни современного человека и художника. В повести присутствуют и образ мага (старый художник Генри Бресли), и образ оторванного от истинной реальности жизни и лишённого возможности ее адекватного понимания молодого художника и критика, который отправился в бесконечное путешествие по глубинам собственного «я» (Дэвид Уильямс), архетипы Калипсо (Мышь) и Пенелопы (Бет). Не менее значимым является пространство усадьбы Котминэ с ее «волшебным лесом», этот замкнутый остров, ограничивающий возможности внешних передвижений человека, но размыкающий пространство его внутреннего мира.

Уже привычным для научной литературы, посвященной повести Дж. Фаулза, стало выделение и изучение одной из главных ее проблем – проблемы искусства и его отношения к действительности, в контексте которой рассматривается и образ современного художника. Представляется, однако, что плотное совмещение и взаимодействие двух планов повествования, конкретно-бытового и философско-символического, обусловленное стремлением писателя к универсальности обобщений и гуманизму решений, говорит о стремлении автора подчеркнуть мысль о неотделимости, неразрывной связанности искусства и жизни, художественного и жизненного опыта главных героев повести. Эту идею выразительно формулирует медиум Бресли Мышь: «Отвлеченные понятия в самой своей основе опасны для искусства, потому что отвергают реальность человеческого существования» [8, с. 143]. И причиной, и неизбежным следствием неприятия «реальности человеческого существования» являются обесценивание конкретной личности, стирание, нивелирование человеческого «я», опасная несвобода жизни и обездушенное прозябание современного человека. Думается, можно полностью согласиться с тонким наблюдением Н. Бушмановой о том, что «искусство в системе ценностей писателя – это попытка убежать из условностей своей истории в вечность» [2, с. 193]. Ибо вечным, т.е. духовным искусство делается присутствующая в нем, по словам Фаулза, «ностальгия по лучшему миру... лучшему метафизическому состоянию, чем то, которое есть» [Цит. по: 2, с. 173].

Противопоставление и противостояние старого Бресли и молодого Уильямса прослеживается на всех уровнях текста, сюжетном, композиционном, этическом и эстетическом. Два героя не только представляют разные поколения, привязанные к своей культурно-исторической эпохе, и имеют соответственно различный жизненно-исторический опыт, и не только являются художниками прямо противоположных тенденций в искусстве, они по-разному относятся к жизни, исповедуя разные морально-нравственные ценности. В повести повседневная жизнь и искусство оказываются взаимосвязанными,

принадлежность художников к определенным направлениям в живописи предопределяет и моделирует их жизненные пути и этико-эстетические ориентиры и, наоборот, отношение к жизни и повседневное существование героев прямо влияют на их художнические интересы, отчего в произведении так остро звучит вопрос о том, как жить и выжить человеку и художнику в условиях современного мира.

За спиной Генри Бресли лежит сложный путь в искусстве, путь непрерывных исканий, творческих заблуждений и озарений, путь длиной в 77 лет, причем подлинное признание его таланта, «неоспоримая всемирная слава» пришлись на более чем зрелые годы – 69 лет. Сопричастность к новым веяниям в культуре и живописи начала XX века, особый дух и настроения этой бурной эпохи, стремление постоянно развиваться в своем творчестве и открытый, свежий взгляд на мир делали из него настоящего модернистского художника, в котором «больше энтузиазма, активности, оптимизма» [5, с. 118]. Все эти внешние обстоятельства и личные качества давали Генри возможность творить настоящее искусство, кровно связанное с прошлым. За плечами Бресли чувствуется вся многовековая традиция европейского искусства, обращенного лицом к человеку. Поэтому полотна английского художника честны и полны жизни, они не закрывают, а открывают человека. Модернист Т.С. Элиот в своей знаменитой статье «Традиция и индивидуальный талант» основывал свои рассуждения о природе традиции на материале литературы, но они полностью применимы к любому виду искусств. Ощущение того, что вся мировая живопись, вообще культура, сидит у Бресли внутри, не покидает читателя. Окружающее Генри изобилие имен и картин мастеров прошлого, раннего кватроченто (Антонио Пизанелло с его великими живописными полотнами «Видение святого Евстафия» и «Святой Георгий и принцесса», Паоло Уччело с его знаменитой и уникальной для тех времен картиной «Ночная охота»), романтизма (Франсиско Гойя), и современного Бресли модернизма и авангардизма (Жорж Брак, Метью Смит, Пабло Пикассо, Анри Матисс), подчеркивает погруженность старого отшельника в мир искусств. Знаковыми являются эти выдающиеся вехи истории европейской живописи, Ренессанс, романтизм и новое искусство, объединенные, как отмечал Д. Затонский, общим ощущением эпохального подъема. Органичная, пуповинная связь с прошлым наделяет Бресли способностью тонко чувствовать настоящее, которое вырастает из давних глубин и порождает непрерывную связь времен, ценную традицию, питаемую чувством истории: «это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего <...> именно оно позволяет <...> с особой остротой осознать свое место во времени, свою современность» [11, с. 170]. Генри в своих картинах актуализировал и одновременно преображал, модернизировал прежнюю традицию, то используя тонкую аллюзивность (поздний цикл картин, написанных им в Котминэ), то пародируя и играя с прошлым (испанский цикл), но всегда создавая нечто новое, свойственное духу его эпохи, таким образом, гармонизируя старое и

новое, творя живое искусство. Понятно нежелание Бресли говорить о параллелях и тем более конкретных параллелях, обнаруживаемых критиками в его картинах по отношению к полотнам предыдущих мастеров, ведь прошлое живет в его сердце, памяти, преображенное духом его личности, его готовностью «полно и смело» идти «по пути постоянной переделки себя» [8, с. 182], его неустанным трудом, невозможностью не писать, жить без кисти. Так у него «само собой получается», это и делает его большим художником. «Хорошую картину» он никогда не забывает, она своими корнями сидит в его душе. В этой позиции старого художника слышится голос Фаулза, убежденного в том, что «искусство, лишенное корней, вращающееся по орбите в мировом космосе, не имеет смысла» [8, с. 183].

Внутренний конфликт героев на почве искусства неизбежен. Генри и Дэвид не заинтересованы в обострении отношений и стараются обходить особо острые углы. Генри старательно не заговаривает с Дэвидом о его художественных работах, однако с горячностью и убедительностью отстаивает свое мнение о губительности искусства, пренебрегающего природой и реальностью: «абстрактное искусство есть бегство от ответственности перед человеком и обществом» [8, с. 140]. А Дэвид представляет именно такое современное искусство: оторванный от почвы и культурно-художественной традиции, лишенный чувства и жизненной силы абстракционизм. Беспредметная живопись, абстрактный экспрессионизм, концептуализм, фотореализм, оп-арт, поп-арт, погоня за цветом и отточенными, технически безупречными линиями приносят коммерческий успех и хорошо смотрятся «на стенах жилых комнат», но, лишённые человеческого лица, они остаются лишь предметом купли-продажи. Обездушенные выразители культурных ориентиров общества потребления, они не имеют художественной ценности и обречены быть пустыми краткосрочными безделками, не имеющими содержания и разрушающими общечеловеческие ценности и критерии истинной красоты. Такое современное искусство Бресли называет «башней из черного дерева», устрашающим предостережением ему стал знаменитый «Черный квадрат» К. Малевича. Квадрат собственно вовсе и не является квадратом, и чернота его кажущаяся, искусно созданная иллюзия, красноречиво свидетельствующая, по словам А. Бенуа, о царстве пришедшего Хама. После этой картины в палитре современного искусства возобладали черная краска, воцарился идеал «черноты», что «по своему содержанию является одним из глубочайших импульсов абстрактного искусства» [1, с. 61].

Последовательное отстаивание своей позиции в живописи напрямую связано с мощностью личности Бресли. Старый художник – неутомимый любитель жизни, не жалеющий ни об одном мгновении своего прошлого, старик с лицом космополита и сатира одновременно, в душе которого неумно живет «беспокойная чувственность молодых лет». Он старый неисправимый эгоист, берущий от своих девушек-помощниц энергию и силу их молодости и свежести, но в то же время дарящий им тепло, нежность и старческую

мудрость, даже выступающий в качестве рыцаря, защищающего своих дам от тягот их неустроенной жизни. И главное, у Бресли всегда хватает мужества быть самим собой, выбирать единственно ему подходящий путь, не обращая внимания на неудачи, критику и неприятие со стороны публики. Он сохранил собственное человеческое достоинство в жестокой битве с миром и не стал его жертвой. Он отстаивал собственную человеческую свободу вопреки принятому в обществе здравому смыслу и правильному расчету. Он стал «изгоем» и эмигрантом, но при этом не утратил прочной связи со своей родиной, и это был его выбор. Стремление быть самим собой, желание скрыть от чужих глаз свою жизнь и приблизиться к природе привели его к не менее важному и решительному шагу, покупке Котминэ. В заповедном лесу ему открылись настоящие радости сельской жизни и покой почти что семейного существования. Окруженная старинным лесом усадьба стала его отдаленным от внешнего мира, неприкосновенным островом свободы, где он сам себе господин, хозяин и всемогущий волшебник, использующий таинственную магию Пемпонского леса для уединения, творчества и наслаждения жизнью: «он добился всего – известности, богатства, женщин, права быть таким, каким был всегда; эгоизм стал его ореолом, у него был свой мир, где удовлетворялась малейшая его прихоть...» [8, с. 147].

Ж.-П. Сартр в эссе «Экзистенциализм – это гуманизм» справедливо утверждал, что «человек есть ничто иное, как то, что он сам из себя делает», что «человек существует лишь настолько, насколько себя осуществляет» [7]. Известно, насколько существенным было влияние французских философов-экзистенциалистов на становление Дж. Фаулза. Однако в сфере экзистенциальной философии писателя больше всего волновал вопрос о свободе человека, до какой степени человек способен изменить свою жизнь, насколько полно он готов реализовать свою свободу выбора и насколько он готов при этом принять неизбежность утрат, ибо, с точки зрения писателя, «всеобщее состояние человечества – это постоянное состояние утраты» [10]. О художнике Генри Бресли можно сказать, что он нашел в себе силы и мужество прожить жизнь, руководствуясь собственным разумением и правом свободы, он в полной мере реализовал «личную свободу в экзистенциалистском смысле» [8, с. 182]. Он сохранил ощущение полноты жизни и полноты личности благодаря тому, что не боялся рисковать, не боялся быть самим собой, не оборачивался на чужие мнения, не замыкался в уюте догм и абсолютов, не боялся грешить, не окаменел. Свои истины и свой выбор он доказывал и оправдывал неустанным трудом и творчеством. Фаулз показывает все многообразие и текучесть жизни, ее неоднозначность и сложность, отчего в образе Генри чувствуется немалая толика авторской иронии. Жизнь Генри в Котминэ прочитывается и как акт его свободной воли, и как своеобразная уступка человеческой слабости престарелого художника. Стремление отгородиться от шумного мира людей, любопытствующей толпы критиков, любителей и псевдолюбителей живописи, желание остановить время, время старения и неизбежный закат физических и

творческих возможностей, создать свой мир, свой дом и комфорт, в конце концов купить заботу о себе – все это вылилось в быт Котминэ. Генри свободен и одновременно скован, он находится в плену своей старости, своих прихотей, своего баловства и своего призвания. Спокойствие и благополучие его жизни относительно, как относительно и условно многое в жизни человека, однако его иллюзии не затрагивают основ его существования. Абсолютным для него остаются живопись и человеческая культура и ясное осознание того, что в своих жизненных поступках и в своем творчестве он волен и бесконечно свободен, ибо умеет принимать неизбежность утрат и имеет смелость совершать поступки.

Дэвид же противостоит Генри и в сфере творчества, и в повседневной жизни. Процесс избавления от плена собственных иллюзий, открытие самого себя настоящего и окружающей реальности даются герою с огромным трудом, и инициация его выглядит неполной, даже несостоявшейся, избавиться от заурядности и состояться как мужчине герою не удастся. Многозначительный лаконизм последней фразы подтверждает то, что случившееся в Котминэ не затронуло глубин его существа, сотрясло его, задело его самолюбие и честолюбие, но не коснулось его души, которая уцелела, сумев не проснуться. Случайно раздавленный им на пути из Котминэ горностаей символически подтверждает поражение героя: одно колесо машины полностью раздавило зверька, уцелела лишь его головка. Произошедшее коснулось разума Дэвида, но он «уцелел», «доводы рассудка» заглушили голос сердца.

Человеческие качества Дэвида формируют его позицию художника и искусствоведа. Страх перед жизнью заставляет его заниматься самоанализом и находить оправдание собственному образу жизни, и страх же перед самообличением заставляет его так высоко ценить «недосказанное, скромность изобразительных средств, стремление удовлетворить требованиям собственного критико-словесного лексикона» [8, с. 181]. Дэвид замкнут в своей башне из черного дерева, им старательно выстраиваемой и тщательно оберегаемой. Он живет с оглядкой на мнения людей, слишком заботится о своем успехе, о своем положении среди других художников его поколения, о своем заработке. Поэтому Уильяме легко идет на поводу у вкусов публики, покупающей его картины, по той же причине он пишет удобные рецензии, всегда помня о собственном творческом благополучии и безопасности. Это черная пустота абстрактного искусства, осторожность в собственных писаниях, просвечивающаяся в выборе мягкой пастельной палитры красок, страх возможной утраты внешнего благополучия при незамеченной потере собственного «я» делают Дэвида ненастоящим художником, несостоявшимся рыцарем для «спящей принцессы» Дианы, несовершеннолетним мужем для Бет, жертвой превратно понятых ценностей, пленником «комфортабельной несвободы» (Е. Гениева). И в башне из черного дерева спрятано не только его творчество, лишенное истинной глубины и ценности, но в ней замкнута его

душа, его подлинная сущность, следствием чего является утрата собственного «я» и ощущение неполноценности, бесцветности прожитой жизни.

Хотя вряд ли Дэвид заслуживает столь жестокий приговор. Его поездка и пребывание в Котминэ не были напрасными и не были случайными, ведь «в безопасный путь посылают только слабых» (Г. Гессе). Дэвид не считал себя слабым, наоборот, он видел себя успешным, хорошо зарабатывающим, перспективным художником, снисходительным, но наблюдательным и тонким критиком, неплохим отцом двоих детей и мужем. Уединенная усадьба Котминэ с ее первобытным лесом, средневековым символом одиночества и рыцарской авантюры, непроницаемое замкнутое пространство, позволяющее собраться с мыслями и разбивающее оковы, становится зеркалом, в котором со всей беспощадностью обнажились его жизнь и его далеко не идеальная сущность. Как будто следуя законам средневекового эпоса, Дэвид попадает под опасную власть чужого пространства и времени, где героев обычно подстерегало большое испытание или даже смерть. И Генри как хозяин волшебной территории всячески способствует тому, чтобы все участники игры, его испытуемые (Дэвид и Диана), проявили свои истинные качества и получили возможность изменить свои жизненные ситуации и себя самих, «взглянуть на свое утраченное подлинное "я"» [8, с. 183]. По большому счету, Дэвид стал избранником случая, потому что ему был подарен едва ли не единственный шанс, имеющийся в жизни каждого человека, изменить течение своей жизни. Хорошо знакомый фаулзовский маг Кончис так объясняет это состояние Николасу Эрфе, романному предшественнику Дэвида: «В жизни каждого из нас наступает миг поворота. Ты оказываешься наедине с собой. Не с тем, каким станешь. А с тем, каков есть, и пребудешь всегда. Миг поворота. Проскочишь его – сольешься с массой. Лишь немногие замечают, что миг настал» [9].

Дэвид как раз заметил, что его миг настал, и на мгновение вся его жизнь озарилась подлинным светом. Он понял, что «вечеринки, друзья, выставки, дети, субботние хождения по магазинам, родители... Лондон, стяжательский и расточительный...» [8, с. 164], рутина супружеской жизни, с давно иссякнутым источником любви, но носящей характер легких товарищеских отношений и взаимной вырочки, – все это лишь призраки истинного существования, навязанные ему обществом респектабельных людей и прочно им усвоенные. Н. Бушманова справедливо заметила, что Дэвид связан «кодом своей эпохи», он удобный, а потому и посредственный сын своего века, не способный «совершить грех», принять вызов жизни, которую он воспринимает как строгий «нормальный логический процесс» [8, с. 147], когда все находится под жестким контролем правильности, выгоды и разумности. В Котминэ его жизненные убеждения подвергаются серьезной проверке, которую он не выдерживает, потому что на самом деле он не имеет «дьявольской силы» Бресли, его смелости и мужества быть самим собой. Когда он идет в компании старика и девушек на пруд, его одолевает смена впечатлений и озарений. В окружающем пейзаже и во всем происходящем ему видится то картина в духе

средневековья, то полотно Гогена, то Мане, но ни разу он не смотрит на происходящее непредвзятым свежим взглядом. Чувствуя, что его одолевает влюбленность в Диану, он не перестает сомневаться и колебаться и снова разглядывать ситуацию сквозь призму чужого шедевра, картины Пизанелло. Но в средневековых романах рыцари без страха и упрека совершают героические поступки ради своих прекрасных дам, а мгновения колебания жестоко наказываются, как это произошло с преданным Гиневре рыцарем телеги Ланселотом. И колеблется Дэвид не только потому, что он не в состоянии выбрать между Бет и Дианой, не может решиться отдаться на волю чувств. Его пугает утрата своей удобной личины и привычной, спокойной, безопасной жизни («Привычка свыше нам дана: Замена счастию она»), утрата того, что он сам так кропотливо создавал. В столкновении с Дианой он не может сбросить с себя бремя условностей и привычного притворства. Но он также боится быть до конца понятым, до конца открытым, обнаженным перед другим человеком, боится того же и Диана. Символами тотального одиночества человека, его невозможности проникнуть в суть другого, даже любимого существа, его закрытости и отгороженности от мира являются бьющиеся в окно комнаты Дианы бабочки, «силящиеся совершить невозможное» и преодолеть кажущуюся прозрачность непробиваемого стекла.

Дэвид – эгоистичная натура, но его эгоизм другой, он не имеет обаяния эгоизма Бресли, его индивидуалистической природы, заставляющей Генри находиться в постоянном поиске самой сути себя и мира. Дэвид же боится себя и боится жизни, он чеховский «человек в футляре», оказавшийся в экзистенциальной ситуации во второй половине XX века. Обращение Дж. Фаулза к «душевной жизни» (К. Юнг) человека и его всеобъемлющий гуманистический подход к проблеме человека позволяет вспомнить о русских классиках, о И. Тургенева, А. Чехове, И. Бунине и их героях, не сумевших воспользоваться дарованными им судьбой мигами изменить свою жизнь и испытать подлинное счастье.

Влюбленность в Диану открыла глаза Дэvidу на истинную сущность его жизни. С ней и в своих чувствах к ней он впервые за свою жизнь познал «нечто выходящее за рамки существования – страстное желание жить» [8, с. 178] настоящей жизнью, впервые ощутил «нечто противоречащее логике», привычному холодному расчету. Однако именно встреча с девушкой и «бегство» от нее со всей беспощадностью обнаружили абсолютную невозможность для Дэвида изменить свою жизнь, обнажили нереализованность и исчерпанность данного ему шанса «воспользоваться личной свободой в экзистенциалистском смысле» [8, с. 182], отчего освобождение от Дианы справедливо казалось ему «скорее приговором, чем помилованием» [8, с. 180]. Молниеносно проиграв в своей голове все возможные варианты развития отношений с Дианой, Дэвид пережил серьезный внутренний кризис, следствием которого стало глубинное осознание сущности его человеческой природы: «он никогда не станет другим» [8, с. 184], он останется тем, чем он

родился, «он был, есть и будет порядочным человеком и вечной посредственностью» [8, с. 184]. Его существование будет лишь иллюзией настоящей жизни, его картины никогда не станут произведениями высокого искусства. Символом «прозы жизни», серых будней Дэвида выступает моросящий дождь, в просвете которого ему «чудилась светлая полоска неба – полоска, напоминавшая о том, чем он мог бы стать» [8, с. 185].

Титанизм личности и устремлений Генри Бресли бесконечно далек от посредственной и безопасной порядочности Дэвида, «героя нашего времени», не ведающего вкуса настоящего поступка и полноценной жизни в свободе самовыражения и в искусстве, и быту. Введение своеобразной, напряженной и многословной коды, в которой голос автора слился с внутренним голосом его героя, перед максимально сжатым финальным эпизодом выразительно подчеркивает глобальность авторских обобщений. Откровенный нравственный приговор, который выносит Дж. Фаулз своему молодому герою, свидетельствует о существующем духовном кризисе современного общества, который тревожит писателя и рассматривается им сквозь призму незыблемых человеческих идеалов, оценивается с точки зрения вечных ценностей гуманистической культуры. А смысл их, думается, состоит в понимании каждым человеком своего жизненного предназначения, ибо «истинное призвание каждого состоит только в одном – прийти к самому себе, найти собственную, а не любимую судьбу и отдаться ей внутренне, безраздельно и непоколебимо» [4].

Литература:

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория / Т.В. Адорно / [Пер. с нем. А.В. Дранова]. – М.: Республика, 2001. – 526с. – (Философия искусства)
2. Бушманова Н.И. Дерево и чайки в открытом окне. Беседа с Дж. Фаулзом / Н.И. Бушманова // Вопросы литературы, – 1999. – Вып. 1. – С. 165-208.
3. Гениева Е.Ю. Послесловие / Е.Ю. Гениева // Иностранная литература. – 1979. – № 3. – С. 185-189.
4. Гессе Г. Демиан / Герман Гессе / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/gesse_german/gesse_german_demian/gesse_german_demian_0.html.
5. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. – М.: АСТ: Фолио, 2000. – 256с.
6. Павличко С.Д. Роман Джона Фаулза «Деніел Мартін» і традиції англійської романтичної прози / С.Д. Павличко // Зарубіжна література: Дослідження та критичні статті / [Передм. Д. Наливайка]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 559с. – С.511-538.
7. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Сартр Ж.-П. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/sartro>

8. Фаулз Дж. Башня из черного дерева / Джон Фаулз / [пер. с англ. К. Чугунова] // Иностранная литература. – 1979. – № 3. – С. 115-185.
9. Фаулз Дж. Маг / Джон Фаулз / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru7 FAULS/mag.txt>
10. Фаулз Дж. Кротовые норы / Джон Фаулз / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/199119/read>
11. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант / Т.С. Элиот / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / [Сост., общ. ред. Г.К. Косикова]. – М.: МГУ, 1987. – 512 с. – С. 169-176.

Аннотация

Анненкова Е.С. Метафизика жизни и искусства в повести Джона Фаулза «Башня из черного дерева»

В статье рассматривается повесть английского писателя Джона Фаулза «Башня из черного дерева» в аспекте реализации в ней философского комплекса взаимообусловленных проблем жизни и искусства, анализируются образы художников, принадлежащих к разным направлениям в живописи и представляющих противоположные типы личности и жизненного поведения. **Ключевые слова:** жизнь, искусство, экзистенциальная свобода, свобода выбора, абстракционизм.

Анотація

Анненкова О.С. Метафізика життя та мистецтва в повісті Джона Фаулза «Башта з чорного дерева»

У статті розглядається повість англійського письменника Джона Фаулза «Башта з чорного дерева» в аспекті реалізації в ній філософського комплексу взаємообумовлених проблем життя і мистецтва, аналізуються образи художників, які належать до різних напрямів живопису та представляють протилежні типи особистості і життєвої поведінки.

Ключові слова: життя, мистецтво, екзистенціальна свобода, свобода вибору, абстракціонізм.

Summary

Annenkova E.S. Metaphysics of life and art in the novel of J. Fowles "The Ebony Tower"

In the article the novel of the English writer I. Fowles "The Ebony Tower" is examined in the aspect of realization the philosophical complex of mutual problems of life and art; analyzed the image of the artists who belong to the different direction in painting and present the opposite personality's types and living conduct.

Key words: life, art, existential freedom, freedom of choice, abstract art