

### ЗАСОБИ ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЇ У ПОВІСТІ ДЖ. ФАУЛЗА "ВЕЖА З ЧОРНОГО ДЕРЕВА"

*У статті розглянуто деякі філософські аспекти вчень К. Г. Юнга й Е. Фромма, які стають основоположними при створенні конфлікту повісті Дж. Фаулза "Вежа з чорного дерева" та сприяють її інтелектуалізації: при співставленні образів Девіда Вільямса та Генрі Бреслі виявляються психологічний та візіонарний типи митців, визначаються провідні модуси існування сучасної людини "буття" та "володіння", а також художній прийом зміни позицій "суб'єкта" й "об'єкта". Зроблено висновок, що філософський зміст твору реалізовано у формі інтелектуальної повісті.*

Творчість видатного англійського письменника Дж. Фаулза ще за життя автора вважалася класикою сучасної європейської літератури. Його твори характеризують інтелектуалізм і філософічність, котрі загалом притаманні феноменам західної літератури ХХ століття. У своїх романах і повістях письменник по-новому відтворює різноманітні алгоритми становлення, репрезентації та розвитку людської особистості, виявляє вектори її трансформації, визначає провідні орієнтири та пріоритети людини постіндустріального суспільства й у такий спосіб сприяє накопиченню філософської рефлексії, згортанню її в оригінальні концепції. У творах Дж. Фаулза знаходять відображення певні аспекти психологічних досліджень К. Г. Юнга та неофрейдистського вчення Е. Фромма, який був одним із засновників і головних представників цієї філософської течії. Згідно з Е. Фроммом, людство опинилося у кризовому стані, головною причиною якого є специфіка капіталістичного суспільства, котра формує адаптованого до неї індивіда – егоїстичного, самозакоханого, такого, що завжди прагне особистого комфорту, задоволення потреб, наживи. Філософ, психолог і соціолог Е. Фромм стверджує, що "риси характеру людини, породженої соціо-економічною системою капіталізму, є патогенними і як наслідок формують хвору особистість, а відповідно, і хворе суспільство" [1: 301]. Різниця в індивідуальних характерах людей і типах соціального характеру полягає у домінуванні "одного з двох основних способів існування людини – "буття" або "володіння", відповідно до яких людина організовує своє життя у суспільстві. Існування за принципом "володіння" сприяє тому, що людина прагне зробити весь світ об'єктом власного володіння, а "буття" як спосіб існування людини, з одного боку, протистойть "володінню" й означає життєлюбство та справжню причетність до буття, а з іншого – є "протилежністю видимому й належить до істинної природи, істинної реальності особистості або речі" [1: 301]. Е. Фромм вирізняє ознаки обох модусів: "володіння" – заскорузлість, стереотипність, компромісність, поверховість, а "буття" – активність, творчість, принциповість, зацікавленість. У романі "Колекціонер" Дж. Фаулз досліджує феномен модусу "володіння", який перетворює людину на патогенного маніяка, що прагне реалізувати бажання невмотивованого володіння. Роман "Mar" ("Волхв"), який за визначенням автора був написаний під впливом психоаналітичних ідей К. Г. Юнга, репрезентує головну проблему буття психічного – проблему самопізнання. У повісті "Вежа з чорного дерева" виразно виявляють себе класифікація двох протилежних типів митців, що ґрунтуються на вченні К. Г. Юнга – "глибинний психологі", та фроммівська концепція протилежних модусів існування, котрі визначають різні способи життя людини.

"Глибинна психологія" К. Г. Юнга передбачає двоїсту природу несвідомого, що складається із особистого несвідомого й колективного несвідомого. Якщо особисте несвідоме залежить від життєвого досвіду людини, то колективне несвідоме, на його думку, виникає із успадкованої можливості психічного функціонування і виявляє себе в духовному житті людини "як міфологічні сполучення, мотиви й образи, котрі завжди і всюди можуть знову виникати поза історичною традицією або міграцією" [2: 71]. Створення образів К. Г. Юнг вважає однією із найважливіших функцій людської психіки. Відповідно до його вчення, образи можуть бути особистісними й архетипами. На відміну від особистісного образу, який зумовлений свідомістю окремої особистості, архетип "завжди колективний, він ... притаманний цілим народам і епохам" [2: 71]. Вирізняючи у психіці митця два прошарки – верхній, який відтворює певні особливості його особистості, і нижній – "позачасових глибин", сферу архетипа, або колективного map" [2: 74], К. Г. Юнг відповідно визначає два типи митців: психологічний і візіонарний. Психологічний тип митця характеризується, передусім, тим, що він пов'язаний із свідомим відображенням життя через особистий досвід. Візіонарний тип митця пов'язується із репрезентацією досвіду колективного несвідомого (архетипу), що знаходить вираження за допомогою інтуїтивного пізнання. Згідно з концепцією К. Г. Юнга, до візіонарного типу належать видатні митці, чий творчий процес є ірраціональним, інтуїтивно відтворюючим архетипи. У теорії візіонарної творчості дослідник не приділяє уваги реальному соціальному середовищу, оскільки, на його думку, творчість істинних митців є некерованою, а самі митці підпорядковуються процесові творення, який остаточно спрямовує їхнє самовиявлення.

У центрі повісті Дж. Фаулза "Вежа з чорного дерева" (1974) – проблема мистецтва і митця. На сторінках свого твору письменник "зіткнув у прямій дискусії художника-абстракціоніста та видатного художника, який усамотнівся у глушині, й припав до життєдайних сил зеленого краю кельтів ... жорстко

визначив суспільну функцію й естетичні межі мистецтва для теоретиків" [3: 314]. Дж. Фаулз осмислює феномен мистецтва в сучасному світі, роль і місце художника в суспільстві, його відповідальність за свій вибір та свою творчість, що є проекцією буття, замислюється над проблемою гострої потреби творчої особистості в "екзистенційній рівновазі", яка виявляється у єдності людського "я" з природою. Письменника цікавить мотивація поведінки творчої людини, ступінь і міра розвитку особистості відповідно до здатності творити. Його непокоїть сучасна концепція мистецтва, яка абсолютизувала граничний суб'єктивізм у творчості. Відповідно до неї, єдиними істинними критеріями оцінювання проявів творчого процесу стають художники й критики-мистецтвознавці, оскільки насправді існують лише творіння та суб'єктивна інтерпретація цих творінь.

Передусім, Дж. Фаулз будує свій роман на співставленні двох протилежних способів буття, котрі зумовили появу двох антагоністичних концепцій мистецтва, що стали предметом численних дискусій у ХХ столітті. Головний герой роману – молодий, обдарований, впевнений у собі й у своєму майбутньому художник-абстракціоніст Девід Вільямс – отримує замовлення від лондонського видавництва на написання статті до книги про всесвітньовідомого англійського художника Генрі Бреслі. Широке визнання прийшло до старого художника нещодавно, а до того він багато років прожив у вигнанні за межами батьківщини, оскільки його життєві принципи нерозривно пов'язувалися із творчістю й однаково були незрозумілими ханжеському й лицемірному англійському суспільству. Генрі Бреслі тривалий час працював і продовжує свою працю на півночі Франції у власному маєтку Котміне. Погляди на життя і творчість Бреслі завжди не відповідали загальноприйнятим, він ніколи не вписувався у свій час та коло приватних інтересів своїх співвітчизників. Лише у 1942 (після того, як багато домівок англійців було зруйновано бомбами німецької авіації) його виставка раніше не помічених малюнків, присвячених громадянській війні в Іспанії "раптом зачепила британців за живе" [4: 304]. Старий геній живе усамітнено. Він давно не приймає відвідувачів, хоча й нарешті отримав визнання офіційного англійського мистецтва. Його приватне життя регулярно обговорюється у жовтій пресі, яка поширює плітки про пияцтво та численних коханок художника. Про нього видано монографію, нариси і каталоги, тому Девід Вільямс вважає, що найголовніше про Генрі Бреслі вже відомо і варто лише висвітлити декілька питань стосовно життя та творчого кредо старого митця. На зустріч, яку Девід планує здійснити зі своєю дружиною Бет, котра також є художницею (ілюструє дитячі видання), він відводить два дні. Проте Бет залишається з донькою, яка раптово захворіла, і Девід їде до Франції один. Девіда непокоїть думка про те, що Бреслі "вважав абстрактний живопис дорогою, яка веде в нікуди" [4: 311], і тому він налаштовує себе на те, щоб у будь-який спосіб уникнути розмов на цю тему. Коли Девід прибув у Котміне, він із здивуванням розуміє, що його приїзду ніхто не очікує. Він змушений перелізти через огорожу (пізніше він дізнається, що ворота були відчиненими) і самостійно отримує перші враження від маєтку. Знайомство з гостями Котміне – Діаною (Мишею) та Енн (Потворою), а потім і з самим господарем змінює погляди Девіда на особистість і творчість старого митця, а два дні, проведені у Котміне, змінюють і його самого. Девід знаходить відповіді на багато питань, яким раніше не приділяв уваги, і відчуває себе розчарованим у власній творчості, але співпричетним до істинного буття.

Дж. Фаулз знайомить читача з двома основними концепціями мистецтва у ХХ столітті. Перша концепція розуміє творчість як ірраціональну. Відповідно до неї творчість істинного митця є інтуїтивною та безкомпромісною. Таке розуміння різко розмежовує справжнє мистецтво та псевдомистецтво. Згідно з другою концепцією, радикальна зміна сприймання реальності у другій половині ХХ століття спричинила пошук фундаментальних засад мистецтва. Тому сучасне мистецтво спирається на логіку, прикладну математику тощо й уподібнюється до філософії. Проблема мистецтва гостро постає у зв'язку з неспроможністю нових течій проголосити життєствердуючі, життєздатні цінності, про що свідчить виставка випускників факультетів витончених мистецтв, на якій було репрезентовано пусті полотна – символ повного банкрутства "нових" художників.

Письменник виступає проти нездар і шахраїв від мистецтва, котрі не можуть творити і навчають інших травестувати основні принципи справжнього мистецтва, маскуючи своє банкрутство за пошуком певних "фундаментальних засад". Не випадково Девіда Вільямса, який "писав картини, відчуваючи сильний вплив оп-арту і Бріджит Райлі" і тому ніби "світив відбитим світлом" [4: 309], зачаровує таємниця шедеврів Генрі Бреслі, оскільки "сам він розумів, що рухається все ближче до природи, все далі від майстерної зарозумілості Райлі" [4: 310]. Розглядаючи картини відомих майстрів з колекції Котміне, обговорюючи джерела натхнення Генрі Бреслі, Девід прагне віднайти ключ до розуміння його творчості в асоціаціях і паралелях з митцями та шедеврами попередніх епох. Він уподібнюється до інтелектуалів, які прагнуть математично вираховувати своєрідність і колорит картин, і вдається, як каже Бреслі, до застосування логарифмічної лінійки. На думку Бреслі, абстрактне мистецтво – це "найбільша зрада за всю історію мистецтва" [4: 342], оскільки за ним криється "абсолютний відхід від відповідальності за долі людини і суспільства" [4: 343]. Девід звик до дискусій з приводу мистецтва, і тому його дивує, що старий художник, котрий створив геніальні картини, примітивно, недоречно, уривчасто пояснює свої задуми і точку зору на творчий процес. Характеризуючи у такий спосіб творчість деяких художників, Бреслі каже: "Ташист. Фотріє. Цей малий – Вольс. Як до смерті налякані вівці. Гидять... Кап, ляп..." [4: 348]. А слова Бреслі на адресу абстрактного мистецтва: "Геометрія хрінова! Без глузду. Ні фіга не вийде. Все пробували. Псу під

хвіст" [4: 348]. – обурюють Девіда. Фундаментом мистецтва Бреслі вважає гармонію людського тіла, а пошук "фундаментальних засад" абстрактного мистецтва, яке боїться людського тіла, він зневажає та викриває. З уривчастого, експресивного монологу п'яного старого художника стає зрозумілим, що мистецтво не підлягає інтелектуальному аналізу, бо "наука бездушна ... шур у лабіринті" [4: 344]. На питання Девіда про джерела натхнення він відповідає: "Милий юначе, я писав, щоб писати. Все своє життя. Зовсім не тому, щоб дати молодим писакам, схожим на вас, шанс похвалитися інтелектом. Як природну потребу справляв ... Я навіть не можу пояснити, як це починається. Наполовину і не уявляю, що це може значити. І знати цього не хочу" [4: 386]. Бреслі стверджує, що художник не може бути інтелектуалом, а всі прагнення аналізувати й роз'яснювати свої творчі задуми вважає шахрайством. Старий митець не сприймає мистецтво Пабло Пікассо, прізвище якого вимовляє так, що англійською виходить "йди у сідницю" і називає його творчість перевиробництвом. Під час останньої бесіди він радить Девіду зануритися у власну творчість: "Просто пишіть картини. Моя вам рада. А надрозумність усяку залиште нещасним імпотентам, котрі їх писати не можуть" [4: 387]. Отже, зустріч Девіда Вільямса і Генрі Бреслі – це зустріч двох антиподів у творчості і житті. Для Девіда, облутаного книжковими знаннями, мистецтво уподібнюється до суспільного інституту, який уміщує науку, теми для отримання грантів, предмети дискусій, засідання різних комісій і комітетів. Таке розуміння мистецтва і життя творчої людини є неприйнятним для Бреслі, оскільки він постійно знаходиться у творчих пошуках, "а мікропедагогіка, системне мистецтво, психотерапія – все це для нього ніби з'явилося з інших планет" [4: 391]. Його обурює, що "сповнені пристрасті теорії і їхнє революційне втілення на практиці зараз, при масовому навчанні живопису, звелось лише до методик, до технічних прийомів, до якоїсь "активної діяльності", що затиснута між уроками англійської мови та математики" [4: 391]. Він протестує проти шахраїв, котрі оголосили своє шахрайство мистецтвом і навчають шахрайству інших.

Молодого художника, який почуває себе у Котміне чужинцем, інтригує та цікавить між іншим особисте життя старого митця – присутність у мастку молодих цікавих жінок. Він відчув, що його провокують, і вирішив сховатися за манерами звичайної англійської добропорядності. Таємниця життя і творчості Бреслі розкривається Девіду поступово, вона криється у тому, що старий художник "ніколи не припускав жодних перешкод між власним "я" та його вираженням" [4: 424]. Головним у його творчому процесі є не манера писання або техніка, котрі він обирає, а те, наскільки він "повно і безстрашно приймає вічну необхідність переробляти себе самого" [4: 424].

Старому художнику притаманна внутрішня активність, яка відрізняє його від молодих сучасних художників. Бреслі продуктивно використовує свою співпричетність до буття, а його мистецтво ґрунтується на архетипах й архетипних уявленнях. Саме тому його творчість сприймається як самотутній моноліт, котрий синтезував у собі найкращі здобутки попереднього мистецтва. Він постійно працює і по-справжньому зацікавлений світом, оскільки все життя веде непримиренну боротьбу із лицемірством, ситістю й самовдоволенням буржуазного суспільства. Генрі Бреслі стверджує, що творча людина повинна нести відповідальність за свою діяльність. Ізольований завдяки творчості від міщанства і поверховості сучасного життя, він постійно розширює межі власного "я" і всім своїм життям доводить це. На порозі старості він створює свої найкращі роботи, бо не вичерпав свій талант завдяки особливому ставленню до життя, творчості та розумінню творчої особистості. Девід залишає Котміне з відчуттям повної поразки. Він, молодий, обдарований, перспективний і сучасний, відчуває себе нездарою і нікчемою поруч зі старим митцем, оскільки не здатний кинути виклик життю та відкинути заради творчості своє зручне респектабельне середовище. Девід, хоч і з сумнівами, "повертається до звичного, затишного, але завідомо "штучного" існування" [5: 448] – "володіння" нівелює його як митця.

У такому плані потрактовано й ледь намічену "любовну" сюжетну лінію твору, оскільки неможливість серйозних стосунків із Діаною, яка прагне знайти свою дорогу у мистецтві, стає для Девіда екзистенційним крахом. Він розуміє, що його творчість – це лише рецензування (у нього розвинулася абсурдна звичка рецензувати про себе власні картини під час їхнього створення). Недомовленість, помірність у техніці писання – те, що він високо цінував у своїх роботах – насправді виявляються результатом його постійного прагнення до компромісу задля благополуччя, фінансових прибутків, відчуття власної стабільності та безпеки. Він заздрить Бреслі і роздумує над тим, як би влаштувати своє власне Котміне в Англії, десь в Уельсі або на південному заході, "де на два-три серйозні таланти припадає ціла хмара нездар" [4: 389]. Йому, як і всім абстрактним художникам, "залишається лише камуфлювати ... вихолощену реальність філігранною технікою і тонким смаком" [4: 425]. Девід збагнув, що переживає творче банкрутство, розуміє, що не лише не здатний створювати справжні картини, а навіть не може написати вступну статтю до книги "Мистецтво Генрі Бреслі", оскільки "фрази і судження, що усього декілька днів назад приносили йому таке задоволення ... банальності, професійний жаргон, претензія на авторитетність суджень..." [4: 427]. Він обрав комерційний шлях у мистецтві й у такий же спосіб влаштував своє сімейне життя, бо поступово замінив істинні прагнення й інтереси на загальноприйнятні стандарти та кліше. Внутрішня трагедія Девіда полягає у тому, що його глибинні мотивації не співпадають із тими цінностями, які він репрезентує. Обраний ним шлях виявився хибним, його рефлексія просякнута вбивчою самокритикою і розчаруванням у своєму мистецтві, він пригадує слова старого майстра, що звучать для нього як вирок: "Кастрати. Тріумф євнухів" [4: 426].

На думку письменника, талант і натхнення є наслідком постійної важкої праці, яка вимагає самозречення. Автор підкреслює, що художник, який підпорядковує свою істинну причетність до буття "володінню" – прагненню благополуччя й комфорту, – перестає бути художником, оскільки вихідною умовою й остаточною метою співпричетності до буття є свобода вибору власної позиції по відношенню до життя і світу, що знаходить вираження у творчих проявах. Символіка назви твору викликає асоціацію з образом вежі із слонової кістки. Цей образ використовувався французьким романтиком, поетом і критиком Ш. О. Сент-Бевом у значенні притулку, в якому можна сховатися від дійсності, а пізніше Г. Флобером, котрий використовує його як символ елітарності, втечі людини мистецтва від зовнішнього світу і його буденних проблем. Вежею з чорного дерева (символіка кольору – темний, непрозорий) для Генрі Бреслі є боязкість художником ясності. Вежа символізує для нього відхід митця від буття як іманентно притаманної людині потреби, дорогу в нікуди, в ніщо. Таке розуміння мистецтва і його призначення стосується не лише живопису. Розмірковуючи над словами Бреслі, Девід робить припущення, що, можливо, "те ж саме відбувається ... в літературі, у музиці" [4: 426]. Засобом інтелектуалізації твору, окрім втілення у ньому вищезазначених аспектів вчень К. Г. Юнга й Е. Фромма, стає широке використання письменником численних порівнянь художніх методів і картин художників різних епох, завдяки чому створюється глибинне культурологічне й естетичне тло повісті. Генрі Бреслі пригадує також англійського філософа і математика Бертрана Расела, виступи якого на захист науки як основи прогресу, протести проти першої світової війни, фашизму, ядерної зброї справили на нього неабиякий вплив – так автор передає атмосферу доби, яка сформувала художника; він доброзичливо називає швейцарського психолога Карла Густава Юнга шахраєм, що є натяком письменника на ставлення старого митця до його вчення, а отже, одним із засобів створення підтексту. Крім того, Дж. Фаулз вдається до створення алюзій із попередніми своїми творами: героїня роману "Колекціонер" – художниця Міранда Грей стверджує, що ніколи не сховається у вежі зі слонової кістки; Потвора-Енн читає книгу Дж. Фаулза "Маг", яку необізнаний Девід приймає за астрологічний непотріб, – у такий спосіб письменник створює паралель між Генрі Бреслі і героєм цього роману Морісом Кончісом (магом) і застерігає від поверхового й однозначного сприйняття того, що відбувається у просякнутому алегорією творі. Особливого значення в ньому набуває образ Котміне: подібно до зали очікування з роману "Маг", Котміне безжально віддзеркалює і перевіряє на справжність усе попереднє життя молодого художника, "веде його звивистим шляхом самопізнання" [6: 448]. Інтелектуалізації твору сприяє також художній прийом, завдяки якому "суб'єкт" і "об'єкт" оповіді міняються місцями" [6: 450], внаслідок чого "герой" фактично стає "антигероєм". Використання цього художнього прийому забезпечує порівняльне сприймання читачем способів існування та творчих шляхів молодого та старого художників.

Таким чином, Дж. Фаулз, як і Е. Фромм, прагне пояснити кризу західної цивілізації світоглядною дезорієнтацією сучасної людини, котра спричинила встановлення хибних життєвих орієнтирів. Єдиним способом змінити ставлення до життя, на думку англійського письменника й американського філософа, є гуманістична переорієнтація розвитку людини і суспільства, глибокі зміни людського характеру у межах модусу "буття". За Е. Фроммом, загальними ознаками модусу "буття" є активність, творчість, зацікавленість, в контексті яких Дж. Фаулз розглядає існування та творчість Генрі Бреслі. Життєлюбство старого художника, відчуття і сприймання навколишнього світу демонструють справжню причетність до буття, а його увялення про світ трансформуються у самотутній неповторний творчості. Генрі Бреслі вважає сучасне абстрактне мистецтво відходом від істинного життя, оскільки воно є відстороненим від людини та її проблем. Протиставлений Генрі Бреслі молодий художник Девід Вільямс – типовий молодий талановитий син свого століття, котрий заради власного комфорту здатний на будь-який компроміс у творчості та своєму особистому житті. Відповідно до вчення Е. Фромма, поверховість, стереотипність, компромісність, є типовими рисами характеру сучасної людини. Вони формуються внаслідок прагнення пристосуватися до меркантильної соціально-економічної системи. Трагедія Девіда Вільямса полягає у тому, що він усвідомив своє творче банкрутство – причетність до модусу "володіння" та нездатність реалізувати свій талант. Дж. Фаулз, використовуючи психоаналітичну інтерпретацію творчості К. Г. Юнга, зазначає, що головним у творчості видатного митця є не те, що відрізняє його від інших людей, а те, що споріднює його з усіма та стає спільним для всіх. Така творчість знаходить своє вираження у створенні архетипних образів. Протиставлення Девіда Вільямса і Генрі Бреслі ґрунтується на основі юнгівського розмежування двох типів художників – психологічного та візіонарного. Генрі Бреслі, який репрезентує візіонарний тип художника, на своїх полотнах відбиває досвід колективного несвідомого, оскільки архетипи знаходяться поза чуттєвим свідомим досвідом і реалізуються інтуїтивно. У дискусії молодого художника-абстракціоніста та видатного старого митця письменник зазначив, що "авангард став "школярством", банальним "масовим" мистецтвом, що пристосувалося до вікторіанського суспільства" [3: 314]. Психологічний процес, який відбувається з Девідом, відповідно до досліджень К. Г. Юнга, можна визначити як ідентифікацію: відчуття гіркоти та власної неспроможності після прощання із Котміне, виявляється "відчуженням суб'єкта від самого себе на користь об'єкта" [7: 574]. Девід повертається у світ реалій свого життя: роботи, родини, буржуазної самовдоволеності, комфорту та зручності. За два дні, проведені у Котміне, він, як художник і непересічна особистість, наочно засвоює спосіб думок та дій Генрі Бреслі, але усвідомлює при цьому свою неготовність розірвати коло репутабельного, але заскорузлого світу, котре замкнулося навколо нього.

Філософський зміст твору реалізовано у формі інтелектуальної повісті, основними рисами поетики якої є: символіка, алегорія, створення культурологічного й естетичного тла через порівняння художніх

методів і картин художників різних епох, алюзії, підтекст, а також художній прийом зміни перспектив – позицій "суб'єкта" й "об'єкта", завдяки якому відбувається паралельне порівняння образів Генрі Бреслі та Девіда Вільямса.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Мазаник М. Н. Иметь или быть? / М. Н. Мазаник // Всемирная энциклопедия. Философия. XX век. – М. : АСТ ; Мн. : Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 301–302.
2. Афасижев М. Н. Модификация психоаналитических концепций художественного творчества / М. Н. Афасижев // Западные концепции художественного творчества : [учебное пособие для вузов]. – [2-е изд.]. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 70–83.
3. Андреев Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / [Андреев Л. Г., Косиков Г. К., Пахсарьян Н. Т. и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. – М. : Высшая школа, 2001. – С. 281–327.
4. Фаулз Дж. Башня из черного дерева / Дж. Фаулз // Коллекционер. Башня из черного дерева. – М. : Вагриус, 1999. – С. 291–430.
5. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона (О романе Джона Фаулза "Любовница французского лейтенанта") / А. Долинин / Джон Фаулз. Любовница французского лейтенанта. – СПб : Худож. лит., 1993. – С. 444–458.
6. Кабанова И. В. Английская литература после 1945 года / И. В. Кабанова ; [под ред. В. М. Толмачева] // Зарубежная литература XX века. – М. : Академия, 2003. – С. 433–466.
7. Юнг К. Г. Определение терминов / К. Г. Юнг // Психологические типы : [пер. с нем.]. – М. : АСТ : Хранитель, 2008. – С. 552–646.

### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Mazanik M. N. Imet' ili byt' [To have or to Be] / M. N. Mazanik // Vsemirnaia entsyklopediia. Filosofii. XX vek [The World's Encyclopedia. Philosophy. The XX Century]. – M. : AST ; Mn. : Kharvest, Sovremennyy literator, 2002. – S. 301–302.
2. Afasizhev M. N. Modifikatsiia psikhoanaliticheskikh kontseptsii khudozhestvennogo tvorchestva [The Modification of the Psychoanalytical Conceptions of the Art Creativity] / M. N. Afasizhev // Zapadnye kontsepsii khudozhestvennogo tvorchestva [The West Conceptions of the Art Creativity] : [uchebnoe posobie dlia vuzov]. – [2-e izd.]. – M. : Vysshiaia shkola, 1990. – S. 70–83.
3. Andreev L. G. Chem zhe zakonchilas' istoriia vtorogo tysiacheletia? (Khudozhestvennyi sintez i postmodernizm) [How did the History of the Second Millennium End? (The Art Synthesis and Postmodernism)] / [Andreev L. G., Kosikov G. K., Pakhsar'ian N. T. i dr.] ; [pod red. L. G. Andreeva] // Zarubezhnaia literatura vtorogo tysiacheletia. 1000-2000. [The Foreign Literature of the Second Millennium. 1000-2000]. – M. : Vyshaia shkola, 2001. – S. 281–327.
4. Fowles J. Bashnia iz chernogo dereva [The Ebony Tower] / John Fowles // Kollektioner. Basnia iz chernogo dereva [The Collector. The Ebony Tower]. – M. : Vagrius, 1999. – S. 291–430.
5. Dolinin A. Palomnichestvo Charl'za Smitsona (O romane Dzona Faulza "Liubovnitsa frantsuzskogo leitenanta") [Charles Smithson's Pilgrimage (About John Fowles' Novel "The French Lieutenant's Woman")] / John Fowles // The French Lieutenant's Woman. – SPb : Khudozh. lit., 1993. – S. 444–458.
6. Kabanova I. V. Angliiskaia literatura posle 1945 goda [The English Literature after the 1945 Year] / I. V. Kabanova ; [pod. red. V. M. Tolmachiova] // Zarubezhnaia literatura XX veka [The Foreign Literature of the XX Century]. – M. : Akademiia, 2003. – S. 433–640.
7. Yung K. G. Opredelenie terminov [The Determination of Terms] / Karl Gustav Yung / Psikhologicheskie tipy [Psychological Types] : [per. s nem.]. – M. : AST : Khranitel', 2008. – S. 552–646.

Матеріал надійшов до редакції 08.11. 2011 р.

#### **Євченко А. В. Средства интеллектуализации в повести Дж. Фаулза "Башня из черного дерева".**

*В статье рассмотрены некоторые философские аспекты исследований К. Г. Юнга и Э. Фромма, которые становятся основополагающими при создании конфликта повести Дж. Фаулза "Башня из черного дерева" и способствуют ее интеллектуализации: при сопоставлении образов Дэвида Уильямса и Генри Бресли определяются психологический и визионарный типы художников, основные модусы существования современного человека "бытие" и "владение", а также рассматривается художественный прием смены позиций "субъекта" и "объекта". Сделан вывод, что философское содержание произведения реализовано в форме интеллектуальной повести.*

#### **Yevchenko A. V. Intellectualization Means in J. Fowles' Story "The Ebony Tower".**

*The article focuses on some of the philosophical aspects of K. Young and E. Fromm's researches which become the basis while creating the conflict of J. Fowles' story "The Ebony Tower". They also contribute to its intellectualization: while comparing the characters of David Williams and Henry Breasley the psychological and visionary types of artists together with the principal modes of the modern man's existence "objective reality" and "possession" are defined. The artistic method of changing positions is also under consideration. It is concluded that the philosophical content of the opus is realized in the form of the intellectual story.*