

**МІФ «РЕНЕСАНСНОЇ ЛЮДИНИ» ТА ЙОГО ЗАПЕРЕЧЕННЯ
У РОМАНІ Г. НОРМІНТОНА «ДИВА І ЧУДАСІЇ»**

Статтю присвячено дослідженню міфу «ренесансної людини» та його трактовці в образі маленького й потворного карлика Томмазо Гріллі, що бореться за право іменуватися Митцем у романі Г. Нормінтона «Дива і чудасії».

Ключові слова: постмодернізм, Ренесанс, мистецтво, митець, епоха, маска, міф, образ, талант, «ренесансна людина».

Статья посвящена исследованию мифа «ренессансного человека» и его интерпретации в образе маленького и уродливого карлика Томмазо Грилли, который борется за право называться Художником в романе Г. Норминтона «Чудеса и диковины».

Ключевые слова: постмодернизм, Ренессанс, искусство, художник, эпоха, маска, миф, образ, талант, «ренессансный человек».

The article investigates the myth of «a man of Renaissance» and its interpretation in the character of small and ugly dwarf Tommaso Grilly, which fights for the right to be named the Artist in the novel by G. Norminton «Arts and Wonders».

Key words: post-modern, the Renaissance, Art, artist, epoch, mask, myth, character, talent, «a man of Renaissance».

Роман Г. Нормінтона «Дива і чудасії» (2004), який є другим романом письменника, сильно відрізняється від першого твору («Корабель дурнів»), в якому життя поставало лише як матеріал для художньої гри словом. Ця ситуація принципово важлива для дослідників літератури, оскільки молодий автор має в західній критиці репутацію «золотого хлопчика постмодернізму».

Творчість Нормінтона, при загальному захопленні читачів й газетярів, вивчалася спорадично – існує лише декілька ґрунтовних розвідок, причому увагу привертав лише «Корабель дурнів» (І. Мегела, Н. Бочарьова, Є. Карабегова). Тому творчість письменника викликає жвавий інтерес у літературознавців, а його твори потребують дослідницької уваги.

Людина Ренесансу стає відправною точкою для автора, який зосереджується в романі на ролі митця в суспільному житті,кладаючи в цю тему й досвід історії європейської культури за минулі пів-тисячоліття, й чимало, як нам здається, особистого, важливого для автора. Ця деталь примушує не лише згадати автопортрети митців Нового часу, вміщені в сюжетах історичного живопису, але й поміркувати про те, що личини персонажів роману Нормінтона є карнавально-маскарадною переберією художньо виконаних личин самого автора-Нормінтона. Все це примушує згадати такі класичні твори постмодернізму, як «Ім'я троянди» У. Еко, про який влучно сказано: «автор зняв із себе будь-яку відповідальність за кінцевий результат сприйняття тексту, і читач змушений обирати власну стратегію впорядкування універсуму, в результаті чого текст виражає його (читача) бачення світу» [1: 103].

У романі «Дива і чудасії» маска лише одна – наратор, який поданий в личині художника епохи Відродження Томмазо Гріллі, що також береться за опис свого життя й безумств світу сього, в якому він так прагнув утвердитися.

Початок роману є підсумком життя цього митця й авантюриста Пізнього Відродження, який бував колись і на вершинах соціальної ієрархії Європи («... *that have heard the Emperor's lion roar and numbered the feathers in a dodo's wing*» [2: 2]¹). Але зараз він у рідній Флоренції, де колись народився під покровом знаменитого Собору, в злидненному житті якоїсь удови Терези, яка з жалю доглядає його немічну старість, – на порозі смерті. З погляду фабульного, це *епілог*; але у романі це лише *початок відліку подій*, що оживуть у розповіді старого. Ця «зворотня перспектива» дозволяє одразу встановити особливу художню оптику: знаючи про такий гіркий кінець начебто блискучого життя, читач мусить одразу поставитися до епопеї Томмазо без особливого зачарування й захоплення. Більше того, цей ракурс встановлено «подвійно»: адже й від природи Гріллі начебто призначений до вбогості та мізерабельності: він народився в убогій сім'ї такого собі ремісника від мистецтва жалюгідним і потворним карликом: «When I was born (so my father claimed, my mother dying on my birthday) the midwife shrieked 'Monstro! Monstro!' and slipped in amniotic fluid. Striking her head on a bucket's lip, that impressionable woman lost consciousness» [2: 7]². І коли перед нами панорамно розгортається крах спроб Томмазо Гріллі вписатися в парадигму Влади й Успіху, то складається відчуття фатальної поразки, яка різко дисонує з тривіальним уявленням про блискучість «людей Ренесансу». Усе це дуже нагадує початок відомого роману П. Зюскінда «Аромат (Історія одного вбивці)», головний герой якого – Жан-Батіст Гренуй – також народжується приреченим на бідність, у рибній лавці, але досягає вершин успіху й слави: це типова постмодерністська парадигма охоплення в рамках однієї людської долі величезної амплітуди досвіду – від нищоти до триумфу.

Кардинальним принципом Ренесансу було повернення до античного світогляду, до оспівування квітучої плоти; проголошення людини центром Всесвіту було запереченням середньовічної теоцентричної моделі; ренесансний гуманізм поклав початок сьогоднішній світській культурі. І особливе місце в цій ідеології займав міф Митця, креативної особистості, яка має в собі іскру Божественного Начала, змагаючись із самим Богом у креативності. Новий час немало попрацював над розробкою цього міфу, особливо ж епоха романтизму, після якої митець почав ледь не обожнюватись і наділявся вже не лише талантом, а й успішністю, чудовими манерами та прекрасною зовнішністю. Досить пригадати культ Леонардо да Вінчі: навіть автопортрет п'ятдесятирічного майстра, який тверезо закарбував передчасну руйнацію й постаріння, трактувався, бувало, мистецтвознавцями як «прекрасна старість». О. Семеніщева у дисертаційному дослідженні, присвяченому трансформації образу художника від епохи Відродження до постмодерну, цілком обґрунтовано стверджує, що ідеалізований образ художника в основних своїх рисах складався саме в епоху Ренесансу – тут формуються такі сьгодні вже звичні кліше художника як вільної артистичної особистості, що має особливу цінність у суспільстві та культурі; згодом епоха романтизму додасть до цього образу грані художника-бунтівника, художника-безумця, авангард – художника-провокатора, а постмодерн замінить образ художника його іміджем, в той час, як його реальна особистість поступово зникає [3: 44–71; 72–103]. Мабуть, не випадково Нормінтон

звертається до епохи Ренесансу, оскільки, перебуваючи в річищі постмодерністської течії, це дає йому можливість прослідкувати динаміку розвитку міфу про митця від його першоджерел.

Проте реальність Ренесансу не відповідала цьому міфові. «Титани Ренесансу», попри всю свою неймовірну творчу обдарованість, були людьми далеко не гармонійними, а в деяких аспектах – навіть занепадлими. Леонардо чи Мікеланджело вели доволі відлюдкуватий та негожий спосіб життя, зокрема вперто уникаючи жіночого товариства; Леонардо, який в юності ледь не наклав головою через звинувачення у протиприродній розпусті, кохався в проектах смертовбивчих машин; Мікеланджело розбагатів на нечесних фінансових махінаціях; Караваджо був дуелянтом, аморальним суб'єктом та авантюристом; Кристофер Марло, зневажаючи суспільну мораль, декларував як найвищі цінності гомосексуалізм та чуттєвий гедонізм, і загинув у п'яній бійці тощо. Видатний російський філософ О.Ф. Лосєв у своїй «Естетиці Відродження» відверто говорив про «зворотний бік титанізму», підкреслюючи, що втрата християнських орієнтирів відкрила шлях аморалізму та розлюденості [4: 120–137].

Людиноцентризм культури Нового часу обернувся реальним самознищенням людини, а наївне обожнення «усього людського в людині» не гарантувало від гірких розчарувань. Гуманістичні цінності часто виступали як естетична машкара, під якою ховалися не лише високі поривання духу, а й самовпевненість, розгубленість, черствість та жорстокість. Як пише С.Д. Абрамович: «Колись Леонардо да Вінчі пофарбував золотом маленького хлопчика, який мав у публічному дійстві зображувати Ерота. Наприкінці дня дитя померло, бо усі пори його шкіри було закупорено позолотою. Оге «обоження людини», що його впровадив Ренесанс, й нагадує мені цю золоту фарбу, що стала з засобу звеличення людини засобом її знищення» [5: 42]. Отже, важко погодитися з думкою Ю. Сабаташ щодо значення гуманізму в мистецтві, який вона змальовує виключно в світлих тонах: гуманізм «є відображенням в художніх творах прогресивних суспільних ідей, що полягають у захисті гідності і прав особистості, її свободи і всебічного, гармонійного розвитку, тобто це боротьба засобами мистецтва за гуманність усіх суспільних відносин» [6: 12]. Втім, звичайно, і все це також було складовою ренесансної мистецької програми, але Нормінтона цікавить не апогей ситуації, а – перигей, і саме на цьому концентрується увага письменника. Нормінтон начебто спеціально згущує усе темне та мізерабельне, що можна знайти в ренесансній дійсності та в біографіях митців Відродження. Сам Ренесанс вводить у широкий ужиток смак до потворного та гротескового – досить пригадати деякі малюнки Леонардо. Зокрема, митці Ренесансу любили зображувати не лише квітучу плоть, а й риси старечого занепаду. Отож характерна відразлива натуралістична картина фізичної деградації героя роману Нормінтона: «*I sit, hunched and aching, on my straw cot. Taking stock of my bones. My innards yawn and grumble; gases escape me with a sigh or sadly trumpeting. I imagine the sleep draining out of me, spilling down towards my feet and leaking into the floorboards, until the feet turn from blue to grey to chalk-white, which is all I have left of pink...*» [2: 1]³. При цьому зовсім не йдеться про копірвання в якихось конкретних фактах митецьких біографій чи життєписів видатних людей епохи. Це – узагальнення долі Людини взагалі, і репрезентує Людину найперше Митець, навколо якого склався прекрасний, ідеалізуючий міф. Але ця картина фізичної деградації лише покликана стати обрамленням для останнього зльоту духу.

Д. Лодж звертає увагу на те, що визначальна якість постмодерністських текстів полягає в тому, що на рівні оповіді вони створюють у читача «невпевненість» у ході їхнього розвитку[цит. за: 7: 203]. Ось таким неочікуваним зльотом над власною долею й примарним, хворобливим прагненням всього життя «вписатися» в недосконале й несправедливе суспільство, стає передсмертне усвідомлення Гріллі не лише «негативного» змісту свого життєвого досвіду, потворного й огидного, а й цінності цього досвіду – подібно до того, як в науці цінним є негативний результат.

Це типово постмодерністська ситуація «килиму, висмикнутого з-під ніг». Д. Затонський однозначно пов'язує постмодернізм з «хворобливою втратою ґрунту під ногами, зі втратою орієнтирів та видимих цілей», «у мить постмодерністського прозріння нам відкривається світ, в якому, по суті, жити не можна чи, принаймні, немає сенсу» [8: 155].

Ось чому патетичний пасаж Томмазо Гріллі звучить як одчайдушне заперечення власного життя: *«Confined to this sad flesh, with dimming eyes – old despite myself – I must account for my life. I must retrace my journey, for futurity, lest all the voices in my head sink into the earth with me»* [2: 3]⁴. Життя промайнуло, мов оманливий сон, але Томмазо, поставивши завдання зафіксувати його на папері, переконаний у цінності власної екзистенції та досвіду цілої епохи – для майбутнього, й іменує себе *lector future*, «оповідач для майбутнього». Це вже не просто пересічне гуманістичне хизування латиною: класична мова покликана надати величності й гідності оповіданню не лише про речі високі, а й про речі негідні. Колись гуманісти Відродження «наполягали, щоби про світські матерії говорили як про щось не менш важливе, аніж духовні явища» [9: 147]. Ось і дещо урочиста, прикрашена латинськими висловами та усіялкими цитатами, але водночас правдива й безхитрісна оповідь Гріллі є за жанром своїм начебто автобіографією, таким собі «людським документом», створеним настільки переконливо, що читач сприймає його як «натуралістичне письмо». Але водночас усе це обіймається параметрами симулякру: Томмазо Гріллі – чистісінька вигадка автора, в якій сконденсувалися титанічні пориви істоти малої, недосконалої й навіть глибоко огидної, в свідомості й вчинках цієї особи репрезентативно закарбувалося самоосмислення й самоствердження людини Нового часу, яка прагне повної свободи й щастя, розкріпачення усіх своїх бажань і можливостей, але лишається, мов розчавлений хробак, в стані повної поразки й глобальної невдачі. Можна лише припускати, що молодий письменник вкладає сюди чимало особистого, може навіть автобіографічного, але оскільки його людське «я» та біографія й досі оповиті серпанком таємничості, зупинимось на цьому припущенні. Врешті-решт, «Перетворення» Й. Кафки дає нам приклад подібного безбоязного й жахаючого автопортрету.

До того ж огидність і потворність Гріллі далеко не вичерпують ситуацію. Саме вже бажання Гріллі бути прекрасним і успішним та його одчайдушна боротьба за своє місце під сонцем залишаються гідними поваги. Можна сказати: ситуація, коли саме художник виступає головним героєм роману, визначена начебто наперед: адже в епоху Відродження «вважалося, що кожна людина, як не за родом занять, то хоча б за своїми інтересами, повинна наслідувати художника» [6: 15]. Художник для цієї епохи – найбільш репрезентативна фігура, це, по суті, справжнє повноцінне дзеркало доби (чого про ренесансну літературу усе ж таки сказати не можна). До висот митецького апофеозу Гріллі рухається від позначки, так би мовити, нижче нуля. Мотив позбавленості генія від дитинства материнської уваги, розроблений З. Фройдом у біографії Леонардо, підхоплений Нормінто-

ном і розвинений у закінчену картину «спотвореної натури»: «Alas, deprived of affection, like a plant of water, I put forth unlovely shoots. That is to say that nothing grew in proportion. My anatomy is a hotchpotch, a fusion of parts from unequal models <...> I have big hands that look like paddles on the ends of short, dimpled arms <...> As for my face, will not a list of features (a lush's nose, a weak chin, a tongue too big for its cave) merely confuse your mental picture and set lumbering through this book a gruesome composite, the impossible invention of a fevered brain? <...> My physical ugliness suffused me with shame» [2: 13-14]⁵.

Талант – це часто компенсація за серйозні життєві невдачі, подібно як у інваліда з хворими ногами неймовірно сильні руки. Отож і Гріллі у Нормінтона намагається виліпити певний життєвий імідж виключно як образ Митця, компенсуючи власну потворність творінням Прекрасного. Але проблема полягає в тому, що про «геній» тут говорити немає серйозних підстав. Талант Гріллі «вторинний», він – прекрасний імітатор чужого стилю, але неспроможний створити щось власне.

Мистецтво є, на погляд Нормінтона, чимось таким, що поступається Життю й програє у змаганні з ним, а «романтизована» роль Митця – трагічною маскою, під якою ховається невпевненість у собі, маргінальність і тотальне розчарування.

ПРИМІТКИ

¹ «... що чув волення імператорського лева і рахував пір'я на крилах дронта» (*перекл. тут і далі мій. – О.К.*).

² «Коли я народився (так стверджував мій батько; мати померла при пологах), повитуха закричала: «Потвора! Монстр!» – і послизнулась на навколоплідних водах. Вдарившись головою об відро, ця вразлива жінка знепритомніла.

³ «Я сиджу, згорблений та хворий, на своєму солом'яному ложі. Відчуваю усі свої кістки. Мої нутрощі стогнуть та бурчать; гази виходять з тіла з видихом або сумним гудінням. Я уявляю, як сон повільно стікає по мені, аж до самих ніг, капаючи на підлогу, і ноги з синіх стають сірими, а потім білими як крейда, але колись вони були рожевими...».

⁴ «Ув'язнений у цій жалюгідній плоті, зі слабким зором, старий, на відміну від того, як я себе почуваю – я повинен відзвітувати за своє життя. Я маю пройти свій шлях знову, заради майбутнього, допоки голоси у моїй голові не підуть у землю разом зі мною».

⁵ «На жаль, позбавлений любові, як рослина – вологи, я пустив непривабливі пагони. Це означає, що все у мене виросло непропорційно. Моє тіло – суцільна мішанина, складена з частин різних комплексів. <...> Я мав великі долоні, що нагадували весла на коротеньких рябих руках. <...> Що стосується мого обличчя, всякий опис якого (ніс п'яниці, маленьке підборіддя, язик, що занадто великий для своєї схованки) спотворить ваше уявлення й відправить шкутильгати сторінками цієї книги огидну композицію, неможливе породження хворобливого розуму. <...> Я соромився свого потворства».

ЛІТЕРАТУРА

1. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе / Наталия Владимировна Киреева. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 216 с.

2. Norminton G. Arts and wonders / Gregory Norminton. – Scepter. – London, 2004. – 490 p. – ISBN 0 340 82103 5.

3. Семенищева О. А. Трансформация образа художника: от Возрождения к постмодернизму: философско-культурологический анализ : дисс. на соиск. науч. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология, философия культуры» / Ольга Александровна Семенищева. – Саратов, 2005. – 162 с.

4. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.

5. Абрамович С. Д. Культурна самоідентифікація особистості в сучасному суспільстві: між етноцентризмом та глобалізмом / Семен Абрамович // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Вип. 24. – Кам'янець-Подільський: Оіюм, 2010. – С. 40–52.

6. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури / Юлія Сергіївна Сабадаш. – К. : ДАККІМ, 2008. – 361 с.

7. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Петрович Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.

8. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств /Дмитрий Затонский /. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.

9. Абрамович С. Д, Молдован В. В., Чікарькова М. Ю. Риторика загальна та судова. – К. : Юрінком Інтер, 2002. – 416 с.