

ПОРАЗКА МИСТЕЦТВА У ЗМАГАННІ З ПРИРОДОЮ У РОМАНІ Г. НОРМІНТОНА «ПОРТРЕТ ПРИВИДА»

Роман Г. Нормінтона «Портрет привида», як і другий його роман «Дива і чудасії», сильно відрізняється від першого твору письменника, в якому життя поставало начебто лише як матеріал для художньої гри словом.

Ця ситуація принципово важлива для літературознавця, оскільки молодий письменник має в західній критиці репутацію «золотого хлопчика постмодернізму».

Водночас, на жаль, серед вкрай нечисленних статей, присвячених романістиці Г. Нормінтона, і навіть у дисертації Є. В. Колодинської, присвяченій проблемі історичного минулого в англійському постмодернізмі [3], не зустрічається проявів належної цікавості до цього конкретного й невивченого питання.

Тому аналіз концепції мистецтва у романі «Портрет привида», співвідношення мистецтва і життя в ньому потребують дослідницької уваги. Окрім того, Г. Нормінтон, порівняно зі своїм першим романом «Корабель дурнів», відходить тут від підкреслено-складної літературно-мистецької гри словом, використовуючи вже начебто суто традиційну манеру нарації та класичну стилістику.

Увагу привертає також глибока цікавість письменника до історичного антуражу. В одному зі своїх інтерв'ю Г. Нормінтон, у відповідь на питання, як йому вдалося так точно відтворити в романі «Портрет привида» історичну обстановку, відповів, вільно використовуючи відому формулу А. Рембо, що письменникові для відтворення світу, який створюється в його уяві, треба бути знайомим з визначними пам'ятками, звуками й запахами тієї епохи, про яку він пише, і тому він не лише читав багато досліджень, але й намагався відвідувати ті місця, що збереглися від минулих часів [6].

З іншого боку, художня умовність та узагальнення набувають тут вишуканого, хоча й дещо імпліцитно, виразу. Так, часопростір «Портрету привида» побудовано на вільно використаному принципі класицистичної драми, оскільки між собою пов'язуються події, що відбулися протягом трьох діб – 1650, 1670 та 1680 років. Це не дуже суперечить постмодерністській естетиці, адже тут «час та простір, що мають для жанру історичного роману основоположне значення, у творах такого «постмодерністського» типу свідомо викривлюються, трансформуються у відповідності до внутрішньої логіки оповіді» [4, 500]. Ці три дні – прояв магії недописаного портрету приватної особи, покійної дружини художника Натаніеля Деллера Белінди (усі персонажі – плід авторської фантазії). Епіграф з Дж. Мільтона (Сонет XIX) створює атмосферу містичної загадковості й почуття «вічного повернення»: «Ме

thought I saw my late espoused saint / Brought to me like Alcestis from the grave...»¹ [8, 1]. Але ідея «вічного повернення» у цьому романі відмінна від подібного моменту в «Кораблі дурнів»: якщо у першому романі це повернення нагадувало «порочну безкінечність», було втіленням абсурдності світу, то у «Портреті привида» закладена інша думка, пов'язана з тим, що ніщо в світі не минає назавжди, а дрібна, здавалось би, подробиця культурного життя старовинної Англії стає ключем до долі багатьох людей і навіть, як сказано в тій само анотації, впливає на долю Англії епохи Революції й Реставрації. Ця концепція близько нагадує погляд сучасного західного дослідника Пола Вейна, який називає історію «правдивим романом з прогалинами» [цит. за: 7, 339]; автора цікавить не стільки минуле як таке, скільки вплив його на сьогодення (пор.: 3). Наратор конденсує, таким чином, в подіях трьох днів колосальний та динамічний матеріал національної історії, що визначає особливу вагомість кожної деталі й вимагає активізації прийому авторської маски. Та на відміну від двох своїх попередніх романів Автор відмовляється від оповідача-персонажа й веде розповідь про події начебто за типом класичної моделі ХІХ ст., уподібнюючись на цей раз відкинутому у постмодернізмі «Богові в природі»: «She cannot read his face in sleep. Leaning closer, she tastes the sourness of his breath... She has broken his sleep like a spider's web»² [8, 1]. І, так само, як і в класичному «вікторіанському» романі, широко використовуються діалоги, які являють собою «драматичний елемент» роману нового типу – синтетичного жанру, який об'єднує можливості епосу, лірики, драми й навіть риторичних жанрів³:

«'Oh – Cynthia'...

'Have I woken you, Father?

'I was resting my eyes. Your mother came to me. She rested in that chair and smiled. She was silent as ever, and the words she did not speak echoed in my mind like music»⁴ [8, 1].

Мимоволі пригадується думка Т. Дочерті: «історія переслідує постмодерністського критика у вигляді привида», оскільки вона нематеріальна, а все, що від неї лишилося, може підлягати різним інтерпретаціям [5, 78]. Однак, разом з тим, структура тексту у «Портреті привида» зовсім не визначає домінацію «авторського», відстороненого погляду. Мовна ініціативність персонажів з одного боку, й зростання можливостей авторського самовиразу з іншого – (автор вже не обмежується виключно епічним, «об'єктивізуючим», кутом зору, а вільно висловлює власне ставлення до свого матеріалу в ліричній чи риторичній проекціях) дає можливість для значно більш активного втручання романіста в особистість персонажа, «злиття» з персонажем, нехай і ситуативного.

Так, жалюгідне й немічне існування старого маестро описано з тим само суворим натуралізмом, що й фінал життя Томмазо Гріллі в попередньому романі Нормінтона «Дива й чудасії», але вже через просякнуте емпатією сприйняття дочки старого, що добре знає «its helpless weight, with the animal his

soul is fastened to <...> his eyes, when they open, are frosted like windows in winter <...> a chamber to which she cannot find the key»⁵ [8, 1]). І коли в цю оселю, де доживає віку старий художник, вклинюється, немов поривання свіжого вітру, Вільям Страуд, закоханий у відсторонену, заклопотану доглядом за німічним батьком, Синтію, все це також формально подано нібито «очима автора», але водночас відчувається, що останній начебто «перевтілюється» в свого персонажа й тут-таки переймає його бачення, його світовідчуття й голос: «Upstairs, a door clears its throat. She is coming. He stares into the empty hearth, at the blackened firebrick, for a moment not to think of her, of the urgent letter, by her hand, which he has folded in his pocket. It is a year since last he came to the manor: a year since he passed beneath the sprawl of the oaks and swept up their boughs with the wind from his horse. Is it the speed, the haste of his ride which shortens his breath?»⁶ [8, 2-3]. Цей прийом стабільно використовується й надалі.

Ускладнюється ситуація тим, що психологічні стани, у які занурює читача Г. Нормінтон, часто подані як медитація на межі реальності й марення, що дещо нагадує видіння того персонажа «Корабля дурнів», якому потрапило побачити у Автора в його лондонському кабінеті: «William bows thoughtlessly. He has ridden two miles from the mill in a sort of stupor; then, at the front door, the presence of his hostess distracted him from the coming encounter. Surely, at this instant, he is dreaming at his desk and this active self is his spirit's emanation?»⁷ [8, 5].

Саме в цій проекції подається й репрезентативно-емблематичний образ художника, який колись так захопив юнака Вільяма, і, який, безумовно, є подальшою розробкою теми «Див і чудасій». Маестро Деллер колись постав йому, синові млинаря, що прагнув навчитися малювати, у вигляді блискучому й недосяжному: «...the celebrated painter, newly settled in the parish, more splendid in his doublet of cloth of silver, in billowing sleeves and breeches of black velvet, than ever William's father on a Sunday; a potent emissary from the world of power, transposing as by magic the mill, the millstream with a horse drinking and the green battlements of oak beyond, to a narrow square of canvas»⁸ [8, 7-8]. Це – втілення міфу про ідеального митця, який складався від доби Відродження й досяг свого акмі в епоху романтизму (строго кажучи, опис цей нагадує відомий «Автопортрет» Ван-Дейка). Вільям мріяв колись стати саме таким блискучим і артистичним, точнісінько, як і нещасний невдаха Гріллі з «Див та чудасій»⁹.

І, так само, як і в попередньому романі Г. Нормінтона, цей прекрасний міф обертається в житті на купу уламків, а митець врешті-решт постає ледь не в іпостасі Блазня з «Корабля дурнів», сповненого жовчі й розчарування. Іншими словами, письменник поглиблює й розгортає наскрізну для себе тему мистецтва й митця, яка в останньому романі посідає таке саме чільне місце, як і в «Дивах та чудасіях».

По-перше, тут у трагічному ключі окреслено життя старого художника, що колись був начебто живим втіленням міфу про митця, але відтак втратив основне для нього – зір, зруйнований фізично й згасає в обіймах невимовної

старості. Та це ще далеко не все. Адже йому так і не вдалося реалізувати задум усього життя – створити портрет померлої матері Сінтії, що була для нього втіленням усього цінного й найдорожчого: «'She has been dead for twenty years. The woman I studied and cherished, whose every line and blemish was my landscape...' <...> 'Do not tell me, Mr Stroud, that this portrait cannot be completed. It *must* be'»¹⁰ [8, 10]. Це – одчайдушний виклик реальному стану речей, боротьба зі всеперемагаючим Хроносом.

І ось Вільям, що приїхав у рідне місто в справах успадкування батьківського млина, покликаний одряхлілим маестро й отримує абсолютно неочікувану пропозицію, яка є свідченням не лише визнання його, вільямового, власного таланту, а й печальним свідоцтвом поразки й катастрофи у його змаганні з живим життям та його невідворотним плином. Маестро Деллер пропонує збентеженому Вільяму завершити портрет коханої померлої дружини художника – і мова йде не про якісь дрібниці фону, але про її обличчя, абсолютно невідоме Вільяму. Винагородою для Вільяма має стати дочка старого, Синтія, що є фактично «передачею естафети», «думкою сімейною» в романі сучасного англійського письменника: старий Деллер служив, так би мовити, мистецтву як самовизначенню власного «я» й закривався у колі особисто-сімейних та суто естетичних цінностей (лінія, яка приведе в перспективі до складання потужного англійського сентименталізму).

Роман «Портрет привида» можна назвати якщо не реалістичним, то принаймні доволі традиційним, хоча автор широко використовує прийоми постмодерністської нарації й створює принципово нову жанрову структуру, в якій грань між реальним життям і його проблемами та фантастичною конструкцією, так само, як між «риторичним» і «поетичним», постійно коливається. На противагу гордовитому гаслу «*Ars longa, vita brevis*», Нормінтон показує в кінцевому результаті вічну силу й нездоланність життя, й, навпаки, вразливість, штучність та нетривалість мистецтва, яке є лише блідою тінню реальної краси й незабгненності життя й не мусить претендувати на те, щоб стати його не тільки квінтесенцією, а навіть і подобою. Проте подальший аналіз ситуації відкриє, мабуть, більш глибокі перспективи розуміння кордонів між постмодерністським методом і класичною традицією, а також особливостей індивідуальної манери цього цікавого письменника.

Примітки

¹ «Мені ввижалася покійна свята, дружина моя, / До мене повернулася, немов Алкеста, з могили...» (перекл. тут і далі мій – О.К.).

² «Вона не може прочитати обличчя того, хто спить. Схилившись ближче, вона відчуває його гріке дихання... Його сон рветься, наче павутиння»

³ Про жанрову синтетичність класичного роману ХІХ ст. див.: 1.

⁴ «– А, Синтія...

– Я розбудила тебе, батьку?

– Я лише відпочивав. Твоя мати приходила до мене. Вона сиділа у тому кріслі і посміхалася. Як завжди, вона була мовчазна, але її слова, які вона не промовляла, лунали у моїй голові наче музика».

⁵ «безпомічну тваринну важкість цієї тлінної душі <...> його очі, навіть коли відкриті, наче вкрите морозними візерунками вікно <...> кімната, до якої вона не може знайти ключ».

⁶ «нагорі скриплять двері, наче прочищають своє горло. Вона повертається. Він дивиться на порожній комин, на його почорнілу цеглу, щоб хоча б на мить не думати про неї, про її терміновий лист, що лежить у нього в кишені. Пройшов рік з тих пір, як він в останнє був у маєтку: рік з тих пір, як він пронісся під дубами на коні, підіймаючи в повітря листя та гілля. Невже це від цієї швидкої їзди в нього перехоплює подих?».

⁷ «Вільям безглуздо вклоняється. Він дві милі проскакав від млина, наче у якомусь ступорі, і лише тут, перед вхідними дверима, поява господині маєтку відволікла його від такого стану. Можливо, у цей момент він спить за столом і це лише гра його уяви?».

⁸ «...знаний митець, який щойно переїхав до їх парафії: більш розкішний у своєму розшитому сріблом камзолі з пишними рукавами та панталонах з чорного оксамиту, аніж батько Вільяма у неділю. Могутній посланець світу влади, що переносив, наче за допомогою магії, млин, коня, що п'є, зелений мур дубів неподалік, на вузький квадрат своєї канви».

⁹ Варто з цього приводу згадати тонке спостереження Д. В. Затонського, який зазначав, що відчуття історії, як таке, з'являється у романтиків, і у них воно було від початку пов'язано з відчуттям втрати [2, 104, 106].

¹⁰ «Вона померла 20 років тому. Жінка, яку я вивчив та якою дорожив, усі риси та недоліки якої стали моїм життям, моїм пейзажем <...> І не кажіть мені, містер Страуд, що цей портрет не може бути завершений. Він повинен бути».

ЛІТЕРАТУРА

1. Днепров В. Проблемы реализма / Владимир Днепров. – Л. : Советский писатель, 1961. – 371 с.
2. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств / Д. В. Затонский. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – 256 с. – (Книжная серия «Мастера»).
3. Колодинская Е. В. Историческое прошлое как предмет высказывания : современная англоязычная проза и постмодернистская историография: Г. Свифт, Дж. Барнс : дис... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. В. Колодинская. – М., 2004. – 139 с.
4. Перевезенцева А. Ю. Развитие исторической прозы в английской литературе XX века / А. Ю. Перевезенцева // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2011. – № 6 (2). – С. 500–503.

5. Docherty T. After theory Postmodernism /Postmarxizm / Thomas Docherty. – London ; N.-Y. : Routledge, 1990. – 248 p.
6. Dudman C. An interview with Gregory Norminton [Електронний ресурс] : <http://keeperofthesnails.blogspot.com/2006/02/interview-with-gregory-norminton.html>. – Загол. з екрану.
7. Gross M. Von der Antike bis zur Postmoderne. Die zeitgenossische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln / M. Gross. – Wien : Bohlau, 1998. – 541 s.
8. Norminton G. Ghost portrait / Gregory Norminton. – Scepter. – London, 2005. – 194 p. – ISBN 0 340 83466 8.

Анотація

О.Р. Крючкова, аспірант

Поразка мистецтва у змаганні з природою у романі Г. Нормінтона «Портрет привида»

У статті розглянуто концепцію мистецтва у романі «золотого хлопчика постмодернізму» Г. Нормінтона «Портрет привида» і обґрунтовано думку, що автор не вкладається в рамки постмодерністської літератури, фактично наближаючись до традиції класичного роману.

Ключові слова: постмодернізм, мистецтво, митець, часопростір, історичний роман, авторська маска, класичний роман.

Аннотация

О.Р. Крючкова, аспирант

Поражение искусства в состязании с природой в романе Г. Норминтона «Портрет призрака»

В статье рассматривается концепция искусства в романе «золотого мальчика постмодернизма» Г. Норминтона «Портрет призрака» и обосновывается мысль, что писатель не укладывается в рамки постмодернистской литературы, фактически приближаясь к традиции классического романа.

Ключевые слова: постмодернизм, искусство, художник, временное пространство, исторический роман, авторская маска, классический роман.

Summary

O. Kryuchkova, the post-graduate student

Defeat of Art in a contest with nature in G. Norminton's novel «Ghost Portrait»

This article discusses the concept of Art in the novel «Ghost Portrait» by Norminton – «the golden boy of postmodernism» – and the idea that the writer does not fit into the framework of postmodern literature, actually approaching the traditions of classic novel.

Key words: postmodernism, art, artist, chronotope, historical novel, author's mask, classical novel.

Стаття прорецензована и рекомендована к печати д.ф.н., проф. С.Д. Абрамовичем.