

УДК 821.111-31.09

Крючкова О., канд. філол. наук, викладач

Кам.-Под. коледж культури і мистецтв, Кам'янець-Подільський

КОНЦЕПЦІЯ МИСТЕЦТВА В РОМАНІ Г. НОРМІНТОНА «ПОРТРЕТ ПРИВИДА»

У статті розглянуто концепцію мистецтва та трактування проблеми митця в романі «золотого хлопчика постмодернізму» Г. Нормінтона «Портрет привида» й обґрунтовано думку, що письменник не вкладається в рамки постмодерністської концепції, наближаючись фактично до форми класичного роману.

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

Роман «Портрет привида» Г. Нормінтона, як і роман «Дива і чудасії», сильно відрізняється від першого твору письменника («Корабель дурнів»), в якому життя постає начебто лише як матеріал для художньої гри словом.

Така ситуація принципово важлива для літературознавця, оскільки молодий письменник має в західній критиці репутацію «золотого хлопчика постмодернізму». Водночас, серед вкрай нечисленних статей, присвячених романістиці Г. Нормінтона, і, зокрема, у дисертації Є. В. Колодинської, в якій концентрується увага на проблемі історичного минулого в англійському постмодернізмі [2], 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 від підкреслено-складної літературно-митецької гри словом, використовуючи вже начебто суто традиційну манеру нарації та класичну стилістику.

Увагу привертає також глибока цікавість письменника до історичного тла. В одному зі своїх інтерв'ю Г. Нормінтон на питання, як йому вдалося так точно відтворити в романі «Портрет привида» історичне оточення, відповів, вільно використовуючи відому формулу А. Рембо, що письменникові для відтворення світу, що 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 відвідати ті місця, що збереглися від минулих часів [6].

З іншого боку, художня умовність та узагальнення набувають вишуканого вираження, хоча й дещо імпліцитно. Часопростір «Портрета привида» побудований на вільно

© Крючкова О., 2014

використаному принципі класицистичної драми, оскільки пов'язує події, що відбулися упродовж трьох діб – 1650, 1660 та 1680 років. Це не дуже суперечить постмодерністській естетиці, адже «час і простір, які мають для жанру історичного роману основоположне значення, у творах такого «постмодерністського» типу свідомо викривляються, трансформуються відповідно до внутрішньої логіки оповіді» [3: 500].

Ці три дні – вияв магії недописаного портрета покійної дружини художника Натанієля Деллера, Белінди Деллер. Епіграф з Дж. Мільтона (Сонет XIX) створює атмосферу містичної загадковості й відчуття «вічного повернення»: «*Me thought I saw my late espoused saint / Brought to me like Alcestis from the grave...*» [8: 1]. Ідея «вічного повернення» в романі пов'язана з тим, що ніщо в світі не минає назавжди, а дрібна, здавалось би, подія культурного життя старовинної Англії стає ключем до долі багатьох людей і навіть, як сказано в тій самій анотації, впливає на долю Англії епохи Революції й Реставрації. Ця концепція 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.: [2]).

Наратор конденсує 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 розповідає про події начебто за типом класичної моделі XIX 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*» [8: 1]. І так само, як і в класичному «вікторіанському» романі, автор широко використовує діалоги, які є «драматичним елементом» роману нового типу – синтетичного жанру, що об'єднує можливості епосу, лірики, драми й навіть риторичних жанрів [Про синтетичність класичного роману XIX ст. див.: [1]:

«*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*» [8: 1].

Мимоволі пригадується думка Т. Дочерті: «Історія переслідує постмодерністського критика у вигляді привида», – оскільки вона нематеріальна, а все, що від неї залишилося, може інтерпретуватися по-різному [5: 78]. Водночас структура тексту у «Портреті привида» зовсім не визначає домінацію «авторського» відстороненого погляду. Мовна ініціативність персонажів, з одного боку, й зростання можливостей авторського самовиразу з другого (автор вже не обмежується винятково епічним, «об'єктивним» кутом зору, а вільно висловлює власне ставлення до свого матеріалу в ліричній чи риторичній проєкціях), дає можливість романісту значно активніше втрутитися в особистість персонажа, «злитися» з персонажем, нехай і ситуативно.

До оселі, де доживає віку старий художник, вривається, немов порив свіжого вітру, Вільям Страуд, закоханий у відсторонену, заклопотану доглядом за німечним батьком Синтію (все це також формально подається начебто «очима автора», але водночас відчувається, що автор «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?» [8: 2-3]. Цей прийом стабільно використовується й надалі.

Укладнюється ситуація тим, що психологічні стани, у які занурює читача Г. Нормінтон, часто подані як медитація на межі реальності й марення. Саме в цій проєкції 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 перед ним, сином млинаря, що прагнув навчитися малювати, у блискучому й недосяжному вигляді: «... 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: 7-8]. Це – втілення міфу про ідеального митця, який складався від доби Відродження й досяг свого акмі в епоху романтизму (опис цей нагадує відомий «Автопортрет» Ван-Дейка). Вільям мріяв колись стати саме таким блискучим і артистичним, точнісінько, як і нещасний невдаха Гріллі («Дива і чудасії»).

Як і в попередньому романі письменник поглиблює й розгортає наскрізну для себе тему мистецтва й митця, окреслюючи у трагічному ключі життя старого художника, що колись був начебто живим втіленням міфу про митця, але відтак втратив основне для нього – зір, він зруйнований фізично й згасає в обіймах невблаганної старості. Але йому так і не вдалося реалізувати задум усього життя – створити портрет померлої матері Сінтії, що була для нього втіленням усього цінного й найдорожчого в житті: «'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'» [8: 10]. Це – одчайдушний виклик реальному стану речей, боротьба зі всепереможним Хроносом. Що ж, М. Калінеску слушно твердить, що постмодернізм – це «мрія про втечу від часу» [4].

Вільям, покликаний постарілим маестро, приїхав до рідного міста в справах успадкування батьківського млина, й отримав абсолютно неочікувану пропозицію, яка засвідчила не лише визнання його, вільямового, власного таланту, а й печальну поразку й катастрофу його змагання з невідворотним плином життям. Маестро Деллер пропонує збентеженому Вільяму завершити портрет коханої померлої дружини художника – і йдеться не про якісь дрібниці фону, а про її обличчя, абсолютно невідоме Вільямові. Винагородою для Вільяма має стати дочка старого, Сінтія, яка в романі сучасного англійського письменника є фактично «естафетою», «думкою сімейною»: старий Деллер служив, так би мовити, мистецтву, як самовизначенню власного «я», й закрився у колі особисто-сімейних та суто естетичних цінностей (лінія, яка приведе в перспективі до складання потужного англійського сентименталізму).

Цим інтрига не вичерпується. Це стає поштовхом до екскурсу в минуле блискучого маестро Деллера. З подальшої оповіді ми дізнаємося, що саме тоді зовсім юний Натаніель Деллер разом зі своїм другом Дігбі брали участь у русі інсургентів-пресвітеріан, що радикально, зі зброєю в руках боролися з реставрацією монархії.

Перед нами постають класичні проблеми «митець і суспільство», «митець і народ», «митець і соціальна справедливість». Вочевидь, що приховані паралелі з «Уленшпігелем» Ш. де Костера в «Кораблі дурнів» так само, як і трагікомічні взаємини Томмазо Гріллі з сильними світу цього в «Дивах і чудасях», були зовсім не випадкові: питання соціального статусу художника цікавить Г. Нормінтона, як бачимо, що далі, то глибше, і тим цікавішою має бути для нас інтерпретація «чистого естетизму» й замкненості митця на своєму внутрішньому світі, які все життя сповідує його персонаж Натаніель Деллер.

Звичайно, за бажання тут можна знайти рефлекс суто постмодерністського уявлення про владу як «децентровану» мережу (П. Кенінг), як і декларацію незалежності й автономності митця, що сам собі буцімто володар. Але вже у порівнянні двох товаришів по боротьбі прочитується усе ж таки певна «навантаженість» ідеологією: «Was it that they both meant to change their surroundings: Digby in social terms and Nathaniel –? His chief purpose in Cobham had been to sketch and paint. He used to seek out the flimsy shade of a birch thicket and there, his tools laid out beside him in the grass, he would scan the distant purple hills, shimmering with heat, until inspiration, as he called it, set his fingers roving» [8: 95]. Незалежність митця, якому досить власного таланту, є основою характеру Деллера, що дивиться на своє оточення вкрай відсторонено. Йому не треба переробляти світ, як його друзям-повстанцям (яким він внутрішньо завжди залишався чужим), він його цілком влаштує таким, як є:

«He did not belong in such company. If the enterprise failed, he would still be able to prosper. There was another life for him to resume... Yes, the present Digby reasons, or allows reason to flow through his numbness, it was his security, more than any turn of phrase or detail of dress, which set the painter apart. He was there by choice instead of desperate need. For most who came, the common offered a last hope. To Deller it must have seemed a kind of game» [8: 97].

І коли через багато років Дігбі з'являється в домі Деллера, який отримав масток померлого брата й зажив як есквайр, постає картина бурі, таємничого світла місяця крізь бурхливі хмари й мотив посланця зі світу реального, вкрай політизованого, сповненого боротьби й страждання життя. Дігбі кличе старого товариша до Америки: там, як він сподівається, можна буде втілити в життя ті ідеали, для яких не знаходиться ґрунту в Англії, де реставровано монархію й переслідується інакодумство.

Та голодний і змучений правдолюбець з болем відчуває, що Натаніель, ситий, «роздобрілий», схожий на сільського есквайра, благополучний, аж ніяк не радий його появі. У нього – справжня «фабрика» для виготовлення картин, які користуються попитом (щоправда, «фабрика», як виявляється, це дім у Лондоні, а тут, у мастку, виконуються замовлення, з якими можна не квалитися).

Безумовно, твори Деллера майстерні та досконалі, але чомусь непримиренний Дігбі відчуває до ремесла свого товариша неочікувану огиду: «...he lifts, with his little finger, a greasy membrane from a pot and peers at lead white <...> 'Unadulterated,' says Nathaniel, 'for light spots in the eyes' <...> There is here something of the bawdy house, thinks Digby, wrinkling his nose at a collection of greasy and paint-stained rags» [8: 43].

І коли стає зрозуміло, що Натаніель Деллер ніколи нікуди з цього обжитого й затишного місця не рушить, Дігбі навіть відчуває якесь дивне полегшення: «Aches and longings in Digby's body dwindle. It occurs to him that he has never known, for certain, the hopes and beliefs of his former companion» [8: 95]. Це – самодостатній дім, справжній такий собі

«my home is my castle». І Томас Дігбі з печаллю полишає старого друга, аби зануритися в буревій життя й боротьби.

Натаніель Деллер залишається начебто переможцем у цьому напруженому ідейно-психологічному діалозі. Його правота принаймні здається не менш очевидною, ніж правота суворих індепендентів, борців за суспільну справедливість. Тим паче, що його відсахиє тупа нечутливість його колишніх товаришів до мистецтва, яка з усією повнотою виявилася в сцені розпродажу на аукціоні конфіскованих повсталими картин, що належали королю Карлу I. Ця сцена варта того, щоб зачитувати її, нічого не скорочуючи.

«'This art cannot be considered good,' the man had said, 'when the means of its procurement were iniquitous.' Jeake seemed to walk among effluvia; there was a constant crease in his bloodless nose. 'Look at these bawds and panders.'

Half listening, Nathaniel had marveled to see so much art: hundreds of works forfeited by the tyrant along with his head. There were portraits by van Dyck, majestic acres of Rubens, including an allegorical Peace with leopards and cherubs and spurting breast milk, autumnal masterworks by Titian <...>

'Look at these – a gift from a cardinal, nephew to the Pope himself. So many trinkets to advance the cause of Rome...'» [8: 158-159].

Але всі епізоди з життя Деллера – юнацька, хоча вже виразно відсторонена участь у справах соціальної боротьби, вершинний, «королівський» момент появи перед юним Вільямом в усьому блиску таланту та вдачі, самовдоволення й успішності модного живописця – повертаються, мов бумеранг, в експозицію роману, в якій перед нами постає підсумкова постать змученого життям старого, якому так і не вдалося здійснити мрію свого життя – намалювати кохану дружину. Експлуатація свого таланту й активне заробляння грошей, як і відсторонена суспільна повага, були такі не «перемогою» незалежного митця, а поразкою і зрадкою самому собі. «I lost my purpose before I lost my sight. In the little time I had left I neglected the canvas for despair of ever fixing what I believed belonged there. Now, when it is too late, my eyes run riot in my head. The black bile in my system goes unpurged, my fancy unmastered. What remedies I had at my disposal, before the melancholy cloud fell, have been snatched from me» [8: 34], – розпачливо мовить старий.

Епілог роману, однак, «знімає» ці суперечності, які неможливо розплутати, суперечності, створені індивідуалістичним волонтаризмом та хибними думками персонажів, бо тут змученому Натанієлеві, який думає про те, що з його смертю обличчя коханої назавжди зникне, з'являється у видінні сама покійна дружина. Вона переконує його, що ніхто не може створити монумент, невідкладний часу, і радить Натанієлеві заспокоїтися і не мучити доньку та Вільяма своїми фобіями, а просто дозволити їм одружитися й жити у мирі [8: 193-194].

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 популярному й гордовитому гаслу «Ars longa, vita brevis» («Мистецтво вічне, життя коротке») Г. Нормінтон показує в кінцевому результаті вічну силу і нездоланність життя і вразливість, штучність та нетривкість мистецтва, яке є лише блідою тінню реальної краси й незбагненності життя й не може претендувати на те, щоб стати не тільки його квінтесенцією, а й навіть подобою.

Активно оперуючи матеріалом живопису, автор водночас грає на контрасті між статичністю зорово-митецького образу та динамікою й «розріженістю» словесного образу, між малярством та літературною нарацією, хоча питома вага живопису з його установкою на мімезис у цьому романі значно вища, ніж у попередніх: адже йдеться не про образну аналогію – відомий твір Є. Босха, як у «Кораблі дурнів», й не про копіювання чужих зразків, як у «Дивах і чудасіях», а про сміливу імпровізацію автора, який відтворює творчу лабораторію видатного майстра епохи бароко.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Днепров В. Проблемы реализма / Владимир Днепров. – Л. : Советский писатель, 1961. – 371 с.
2. 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.
3. Перевезенцева А. Ю. Развитие исторической прозы в английской литературе XX века / А. Ю. Перевезенцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2011. – № 6 (2). – С. 500–503.
4. Calinescu M. Ways of looking at fiction / Matei Calinescu // Romanticism, modernism, postmodernism / Ed. by H. R. Garvin. – London ; Toronto : Assos. univ. press, 1980. – P. 149-169.
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] / С. Dudman. – Режим доступу : <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 / Mirjana Gross. – Wien : Bohlau, 1998. – 541 s.
8. Norminton G. Ghost portrait / Gregory Norminton. – London : Scepter, 2005. – 194 p. – ISBN 0 340 83466 8.

Крючкова О., канд. филол. наук, преподаватель
Кам.-Под. колледж культуры и искусств, Каменец-Подольский

КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА В РОМАНЕ Г. НОРМИНТОНА «ПОРТРЕТ ПРИЗРАКА»

В статье рассматривается концепция искусства и трактовка проблемы художника 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.

Kryuchkova O., PhD, lecturer
Kamyanets-Podilsky college of Culture and Arts, Kamyanets-Podilsky

CONCEPT OF ART IN THE NOVEL BY G. NORMINTON «GHOST PORTRAIT»

The article dwells on the concept of Art and the interpretation of the problem of the artist in the novel by «the golden boy of post-modernism» – G. Norminton «Ghost Portrait». Also the idea, that the writer doesn't fit into the frames of post-modern conception in fact makes it close to the form of classic novel.

Key words: *post-modernism, art, artist, chronotope, historical novel, author's mask, classical novel.*

УДК 821.133.1'06-311.2.09

Мацевко-Бекерська Л., докт. філол. наук
Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів

ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЧИТАЧА В ЛІТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ПОЛІЛОЗІ

Розглядається проблема нарративної організації літературного твору в параметрах світоглядного, етичного та естетичного діалогу. Системоутворювальна функція наратора досліджується в аспекті гармонізації світосприймання та світопереживання як основних принципів літературної комунікації.

Ключові слова: *наратор, нарративна типологія, системоутворювальні чинники, поетологічні засади, естетичний діалог.*

Надзвичайно важливим аспектом міркувань про природу художнього явища та спосіб його адресації є проблема вибору читачької стратегії. Зокрема, на теоретично-термінологічному позначені п'ять основних типів ідентифікації у процесі читання, які характеризують основні рівні сприйняття – асоціативний, адміративний, симпатичний, катарсичний та іронічний [Зубрицька 2004, 192]. Диференціація різних рівнів читання як діалогу дозволяє виокремити кілька типових моделей психологічної самоідентифікації особи читача. Основними серед них є стратегія щодо: літературного твору, біографічного автора твору, історичного контексту, сучасного актові творення, а також щодо особистісної самотрансформації, яку спричинив твір.

Погоджуємося із твердженням Ж.-П. Сартра, що «процес письма передбачає процес читання як свій діалектичний корелят, і ці два взаємопов'язані акти вимагають двох різних виконавців. Тільки завдяки об'єднаним зусиллям автора і читача виникає той конкретний та уявний об'єкт, як продукт розумової праці» [Сартр 2000, 43]. На перехресті самодостатніх напрямів розгортання художнього світу опиняється літературний твір. З одного боку, він є продуктом інтелектуально-естетичних пошуків автора, з

© *Мацевко-Бекерська Л., 2014*