

ПРИГОДІЙ С. М.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МИСТЕЦЬКИЙ ДИСКУРС РОМАНУ ЕДІТ ВОРТОН “ДІМ СМІХУ”

У статті досліджується взаємодія “живих картин”, які представляють шедеври видатних художників, і поетики роману Е. Вортон “Дім сміху”.

Ключові слова: tableaux vivants, Гойя, Тиціан, Ван Дейк, Кауффманн, Веронезе, Ватто, Рейнольдс.

В статье исследуется взаимодействие “живых картин”, которые представляют шедевры выдающихся художников, и поэтики романа Э. Вортон “Дом смеха”.

Ключевые слова: tableaux vivants, Гойя, Тициан, Ван Дейк, Кауффманн, Веронезе, Ватто, Рейнольдс.

The article explores interaction of tableaux vivants, which present pictures of outstanding painters, and poetics of E. Wharton’s novel “The House of Mirth”.

Key words: tableaux vivants, Goya, Titian, Vandyck, Kauffmann, Veronese, Watteau, Reynolds.

Шляхетний неоромантизм Е. Вортон чи не найяскравіше проявляється у сценах, де йдеться про Tableaux vivants (живі картини) – презентацію класичних творів живопису групою молодих жінок, що “грають”, імітують картини великих майстрів. При цьому вони зазвичай мовчать і не рухаються, що лише посилює інтригу, провокує глядачів “додумати”, “відгадати”, “уявити” – словом доавторувати певне tableau. Таким чином дослідник має виявити трансформацію живописного шедевр у живій картині та розкрити її поліімплікації у літературному тексті. Подивимося як це відбувається на матеріалі роману “Дім сміху”.

“The scenes were taken from old pictures and the participators had been cleverly fitted with characters suited to their types. No one, for instance, could have made a more typical Goya than Carry Fisher, with her short dark-skinned face, the exaggerated glow of her eyes, the provocation of her frankly-painted smile. A brilliant Miss Smedden from Brooklyn showed, to perfection, the sumptuous curves of Titian’s Daughter, lifting her gold salver laden with grapes above the harmonising gold of rippled hair and rich brocade, and a young Mrs. Van Alstyne, who showed the frailer Dutch type, with high blue-veined forehead and pale eyes and lashes, made a characteristic Vandyck, in black satin, against a curtained archway” [1:108].

Хоча Гойя в даному випадку не конкретизований, читач легко помічає схожість *tableau* з найвідомішими жіночими портретами іспанця – “Ізабель”, “Антонія Зарате”, “Тереза Суредра”, “Махи на балконі”, “Маха оголена”, “Маха вдягнена” тощо. І в *tableau*, і в живописі Гойї постає яскрава жіноча особистість – часом епатажна, “з викликом”, “непристойна”, а часом грайлива, ніжна, “наївна”, природна, яка тим не менш сповнена внутрішньої сили, романтики, непередбачуваності, магічності, незбагненності.

Автори ґрунтовного дослідження “Світ Гойї” зазначають, що “коли Ель Греко живописав іспанську Душу, а Веласкез – іспанську гординю, то Гойя у своїх малюнках відтворював іспанський анархічний індивідуалізм, доглибну, незламну нескореність іспанця ..., і два великі попередники пропонували візії, що утверджували іспанський норів, Гойя ж довершував загальну картину візіями тих сил, що мучили іспанця, були його “серцем пільми” [2:8]. Однак зрозуміло, що навіть така влучна характеристика не в змозі охопити магістралі – не кажучи вже про багатоманіття – різнорідного творчого доробку Гойї, котрий писав до 82-річного віку. І все-таки згадані жіночі портрети ще не позначені чорнотою та космічною гримасою пізнього малюнку Гойї [3]. Вони романтично суголосять із Вортонівським *tableau*.

Американцям, як звано, притаманний особливий індивідуалізм, що може проявлятися дуже різноманітно. Індивідуалізм цей виплеканий всією історією Сполучених Штатів: пуритани-новоанглійці, покладаючись сповна на *Solo Fide* та *Solo Gratia*, природно сакралізували обов’язок людини “спількуватися” із Всевишнім особисто, без допомоги священика, що посилювало індивідуалізм *homo sapiens*. Фронтирсмен сам один протистояв дикій природі, підкоряв її своїй волі, перетворював цілину на квітучий сад, що виховувало в людині впевненість у власних силах, самоповагу *self-made-man(a)*. Американські просвітителі на відміну від західноєвропейських акцентували більше на індивідуальному, а не соціо-педагогічному факторові при формуванні людської особистості. А трансценденталісти підіймали на котурни ідею *self-reliance* – самодовіри, – що генерувала чи не найпотужніший індивідуалізм у американця.

Едіт Вортон сповна жила пуритансько-трансцендентальною традицією, сприймала, бодай помірковано, Фр. Ніцше та феміністичні

змагання свого часу. Все разом призвело до створення образів епатажно-самодостатніх, яскраво-зухвалих жінок на кшталт Керрі Фішер, що прегарно засуголосили із художніми аналогами Гойї. В романі “Дім сміху” Керрі виконує ще й симпатичну функцію помічниці Лілі Барт, коли та потрапила у негідну ситуацію, підлаштовану їй ж таки великосвітськими покровительками. Керрі, що свого часу пройшла крізь вогонь і воду та стала лише міцнішою від того, несподівано підставила плече, стала допомагати молодій, неординарній жінці у скруті. Тож показний індивідуалізм тут аж ніяк не затьмарює людське, навпаки уможлиблює останнє в час, коли всі інші “товаришки” не знаходять у себе сили стати на захист Лілі.

У tableau, що його витворює Керрі Фішер, особливо підкреслений “незвичайний блиск очей” та “провокація густо розмальованої усмішки” – отже, з’являється підвищена сугестія образів ока та рота. З огляду на неоромантичну поетику і пуритансько-трансцендентальний вплив на Е. Вортон, це налаштовує на метафізичне тлумачення. У християн, як і в іудеїв, вищим вважалося побачити Бога, аніж почути його. Відтак, око символізувало доглибне пізнання; пророка, наділеного Божими очима, без яких смертний ставав “незрячим” – нездатним осягнути Істину, Добро, Красу. В романі Е. Вортон “Дім сміху” такими “незрячими” постають різноманітні репрезентанти великосвітського гурту – саме тому вони й являють собою “дім сміху”. В Екклезіасті сказано: “*The Heart of the wise is in the house of mourning, but the heart of fools is in the house of mirth*” (“Серце мудрих – у домі скорботи, а серце глупих – у домі розваг”) [4:621].

“Око”, з іншого боку, заохочує читача задуматися й розгледіти за зовнішньою історією Лілі Барт доволі трагічну Істину: молодій, талановитій людині, що прагне “Дому сміху”, там немає місця. Фізична смерть героїні – її моральний тріумф! Водночас, серце – в глибині, воно виводить до Всевишнього; шлях же до серця – через рот. Аннік де Сузнель зазначає: “Вкритий червоним, рот, який виходить на останнє небо, бере своє ім’я від латинського *buis*, етимологія якого така сама, що й слів *boucle* (застібка) та *bouclier* (щит, захист) [5:442]. Щит же захищає “останнє небо”, “Серце”. “Слово”, але й символізує колодовершеність, кличе до Істини, Добра, Краси. Отже, марковані образи ока та рота у tableau vivant набувають у ширшому контексті “Дому

сміху” глибоких християнських символів пізнання й самопізнання, долучення до Вищого.

В Емерсона і трансценденталістів “око” – перший символ виднокола, “кільця”, на якому стоїть весь світ і розгортається кільцеподібно від гіршого до кращого. Життя людини, за Емерсоном, теж являє собою самоevolюціонуюче коло, що з малого, ледь помітного кільця, поривається на всі боки до нових і більших кілець – аж до безкінечності. При цьому міра такої самогенерації кілець залежить від “сили або правди індивідуальної душі”. Точніше, людська душа, в силу своєї внутрішньої енергії, реалізується зрештою у певні обставини – приміром, імперію, правила мистецтва, релігійний обряд тощо. Останні з часом “загустівають”, стають на заваді життю. І ось тоді душа, якщо вона сильна й енергійна, розриває кайдани обставин, виходить поза них і породжує нову орбіту думки. Проте й вона згодом трансформується в обмежуючі обставини, які знову-таки розриваються новою, живою думкою, і так без кінця. Звісно, ця “кільцева прогресія” притаманна як окремій особі, так і суспільству, де вона спричинює позитивну конкуренцію, що сприяє поступові вперед, самовдосконаленню [6:228].

Доля Лілі Барт, як і фіктивний світ “Дому сміху”, заперечують “кільцевий прогрес” Ральфа Емерсона. Протагоніст роману рухається від “вищого”, великосвітського гурту до вульгарного “кола” нуворишів і далі до бляклого світу майстерні, темного топосу робітниці – і, зрештою, до небуття. Напевно, у такому розвої дається взнаки подих порубіжжя ХІХ–ХХ сторіч, песимістична настроєвість. Утім, з огляду на постмодерні прочитання “Дому сміху” можна скоригувати й його “кільцеву специфіку”: власне, кожне “кільце” у романі – “стара Америка”, “великосвітський гурт”, “нувориші”, “благодійники”, “робочий люд” – доволі яскраво демонструє свою амбівалентну сутність. Тож усе разом складає нескінченний перетин і схрещення доброзлого, позитивно-негативного колообігу.

Відтак, марковані очі та рот Керрі Фішер, яка імітує жіноцтво Гойї, виявляються вельми сугестивними образами у загальному малюнку літературного твору.

Тиціанівську “Доньку” в Е. Вортон таблює чарівна міс Смедден із Брукліна. Таблює ідеально (to perfection), бо “подібно тягнеться до подібного”, хоча в той сам час це ж і “прагнення того, чого у нас

немає”. Тобто, красива молодість має схожість в усі часи, але Бруклінська красуня кінця XIX століття може лише через *tableau* наблизитися до красуні Ренесансу. Тиціан, як звано, малював свою улюблену доньку Лавінію декілька разів – з підносом, наповненим фруктами, і без нього. Батьківське чуття, як і геній художника, пишно оприявнилися у чарівній та вражаюче зримій деталізації буквально кожного сегменту вбрання, зачіски, зовнішності Лавінії. Якщо у Белліні або Джорджоне жінка більш ідеальна, і глядач домислює її, то в Тиціана молода жінка – “як жива”, вона випромінює свіжість, тепло і здоров’я. Але ж і характер, норов, темперамент. “Із незвичним відчуттям драматизму художник сягав таємниць особистості та миттєво, спонтанно й різко зображував їх на полотні. Навіть сьогодні, через чотириста з лишком років Тиціанівські портрети постають перед нами напрочуд візуально, індивідуально, глибоко” [7:112].

Магія скрупульозно виписаної деталі-дрібнички – це те, що принципово уподібнювало великого венеціанця та майстрів слова на порубіжжі XIX–XX сторіч. Р. Л. Стівенсон навіть характеризував той час як літературне деталеписання [8:433–434], а Ст. Крейн вдавався до пародійного деталеписання, хоча й уславився високомайстерним, колористичним “роздільним мазком”. Першопричиною такої ситуації напевно була імпресіоністична, натуралістична, неоромантична, пізньореалістична поетики, що кожен на свій лад акцентували магію деталі. А в Сполучених Штатах тут ще спрацьовували й “принцип каталогу”, Емерсонівська тріада “слово – природна річ – дух”, “символізм малого”, “символізм недосконалого”, Джеймсівський “дзбан свідомості”, ефект “затемнення”, “точка зору” ... Едіт Вортон у своїх критичних працях теж складає шану пластичному, візуальному, але й сугестивному словопису, прегарну реалізацію якого знаходимо в “Домі сміху”.

Зокрема, *tableau vivant*, що імітує Тиціанову “Доньку” різко контрастує із попередньою живою картиною, яка відтворювала жінку Гойї. Остання випромінювала передусім підтекст, “Донька” ж – найприроднішу реальність. Обидва модуси письма цілком характерні неоромантичному стилю американки. Більше того, фітосимволічна натуральність (пейзаж, квіти) яскраво урельєфнює фальш “дому сміху” і, головне, характеристичні якості багатьох персонажів. Тиціанове *tableau* у Вортон акцентує насамперед розкішні склади

(sumptuous curves) вбрання, що якнайкраще сугестує грайливо-вітальну натуру міс Смедден (а в контексті всього роману – протагоніста); золота таця, переповнена виноградом та іншими фруктами – чи не найкращий символ Венеціанського Відродження як такого, але в романі цей образ набуває подвійного смислу: незборима вітальність прегарної жінки, проте й її фатальна трагіка – адже золото, за Фройдом, то “filth”, “бруд”!

Неоднозначно потрактовується й розкішне волосся персонажа – золотаві завитки, що гармонізували із золотистою тацею з виноградом. З одного боку, “волосся символізує для жінки життєву красу, біологічне здоров’я, силу й звабу” [9:91]. Споріднене з образом винограду – найдавнішим символом непереможної життєдайності – жіноче волосся набуває особливого шарму й підтексту, котрі вивищують Жінку по-платонівськи. Втім, з іншого боку, “якщо волосся бачиться (зображується) разом із фігурою жінки, то це вказує на значущість даної людини ... , коли ж воно бачиться окремо від людини, то це завжди символізує психологічно негативний стан або порожній еротизм” [9:91]. У Вортон і в tableau, і, головне, в портретних характеристиках Лілі Барт спостерігаємо нахил до другої тенденції, що potwierджується усім строем роману: прегарна героїня, на яку заглядаються усі чоловіки, принципово відсторонена від Еросу, гине від неспроможності повнокровно жити в “будинку сміху”, де Ерос обертається банальним адюльтером і сексом.

Тиціанівське tableau яскраво протиставлене в романі Ван Дейківському, де явлений більш тендітний голландський тип жінки – з високим чолом, на якому ледь-ледь проступали прожилки, білясими, світлими очима та віями, що урельєфнювалися на тлі чорного сатину та арки завіс. Живопис фламандця фахівці потрактовують як бароковий – примхливий, вигадливий, філігранний, контрастний, міфологічний, земний [10:124–125; 11; 12; 13]. В останній своїй глибині бароко як “ідеальний” тип художнього творення принципово суголосить із неоромантизмом, хоча і як культурно-історичні явища вони мають чимало схожого. Зокрема, в “Домі сміху” Ван Дейківське tableau акцентувало різючий контраст “чорного і білого”, що спрацьовує на різноманітних рівнях твору: протагоніст – світ “усякої плоті”; інтер’єр місіс Пеністон – американська природа; урбаністичність – середземноморська

екзотика тощо. Водночас, витончена високочолість жінок Ван Дейка чи не найкраще кореспондує із портретикою та характером Лілі Барт, а “білясі світлі очі та вії” навпаки відтінюють шляхетну вітальність героїні роману. “Blue-veined forehead” у жінок Ван Дейка разом із іншими рисами сприяло ефекту натуральності, особливості, “випадковості” зображуваних персон. Відомо також захоплення Ван Дейка живописом Тиціана і Веронезе, використання фламандцем колористичної техніки першого з них, що, однак, призводило до створення “інтелектуального портрету”. Останній суголосний з портретикою Лілі Барт і Лоренса Селдена з роману “Дім сміху”.

Ван Дейківське tableau цікаве ще й з точки зору мультикультуралізму. Адже витворює цю живу картину молода американка Ван Елстайн, чії далекі пращури переселилися були з Голландії до Америки ще у XVII сторіччі, “зробили себе” у Новому Світі, досягли певних висот у американському суспільстві. Та попри невідворотню асиміляцію голландців у США їхня донька Ван Елстайн виглядає на диво “чистою” голландкою, яка без особливих косметичних зусиль щиро імітує жінок Ван Дейка – бо то її рідний генотип. Коли Е. Вортон писала “Дім сміху”, в Америці набув популярності міф про “плавильний горщик”, за яким нібито люди різних етносів і національностей приїжджають до Америки і, як у “плавильному горщику”, переплавляються там в американців. Виходить, що авторка заперечила цю ідею в образі юної Ван Елстайн. Однак цікаво, що пізніше, у середині ХХ сторіччя, самі американці змінили “плавильний горщик” на імідж Америки, як “багат шарового пирога”, де представники різних націй та етносів додають щось особливе до загального смаку, але й зберігають при цьому свої етнічні й національні особливості. Таким чином, Е. Вортон як прозорливий митець витворила образ, що випередив свій час, закликав американців до більш демократичного, мультикультурного розуміння своєї різнонаціональної та різноетнічної батьківщини.

Тепер черга за третім tableau: “*Then there were Kauffmann’s nymphs, garlanding the altar of Love; a Veronese supper, all sheeny textures, pearl-woven heads and marble architecture; and a Watteau group of lute-playing comedians, lounging by a fountain in a sunlit glade*” [6:109].

У живописі Ангеліки Кауффманн фахівці віднаходять прегарне плетиво двох стилів: неокласицизму та рококо. Обидва сповна проявляються як у портретиці видатних людей, так і в міфологічних та історичних композиціях. Мені особисто чи не найбільше подобається тендітний, ідеалізований портрет 38-річного Гете, хоча в даному *tableau* маємо задушевну неокласику – німф, що прикрашають гірляндою вітвар Коханья. Безсумнівно, такий образ органічно вписується у неоромантичну поетику “Дому сміху”, проте вписується своєю амбівалентною конотацією: радісним передчуттям коханья, але й чуттям жертвовної приреченості останнього. Адже вітвар “символізує, за винятком окремих випадків, ритуальне дійство або негативну запрограмованість людини” [9:78], що примушує нас пригадати невдалий шлюб Едіт Вортон, болісне розлучення, від’їзд до Європи, безшлюбне побутування до кінця її днів ... Мотив “очікування великого коханья та гірконого розчарування у ньому” зчаста оприявнюється у творах письменниці – та найразючіше він (мотив) постає в “Домі сміху”. Кауффманнівське *tableau* наче конденсує в собі суть драми Лілі Барт.

Одначе сучасний читач не може не звернути уваги і на відверто явлений прояв ID у Кауффманнівській живій картині. Напівоголені німфи, здавалося б, заганяють психоаналіз у глухий кут. Адже, за Фройдом, як знано, одяг і одягненість символізують оголеність, а остання – навпаки вдягненість [15:153]. Виходить, що німфи мають “всього потрохи”, тобто являють собою “апорію”. Але варто взяти до уваги “гірлянду” та “вітвар”, як все стає на своє місце. “Цілком зрозуміла, – пише З. Фройд, – заміна чоловічого органа об’єктами, що здатні видовжуватись – славетний символ змії, гірлянди, висувні олівці ...” а “піднімання вгору (як і танці та їзда верхи) являють собою осібні виображення статевого стосунку” [15:150, 152]. Нагадаймо, що вітвар зазвичай розташований на підвищенні; саме на нього у Вортон і Кауффманн німфи покладають гірлянду. Тобто, психоаналітично маємо тут грайливий потяг до фалосу, коїтусову інтенцію, але й прояв негації (вітвар), *mortido*. Власне психоаналіз у даному разі по-своєму потверджує попереднє прочитання того ж самого *tableau*.

Інше тлумачення пропонує міфокритика. “Love” тут однозначно постає як Ерос – найдавніше божество, що гармонізує й динамізує Всесвіт, просякає собою Природу, світ людей і богів, уможливує

сходження людини до Блага. Ерос – весна, розквіт та плодозачаття, тому він завжди зображується із квіткою, а уславлювали його квітковими гірляндами, що й зображено на картині Кауффманн і tableau Вортон. У давнину гірлянда теж асоціювалася з фалосом, але той був знаком-оберігом Життя; вітвар же сигналізував свято-дійство, а жінки (німфи!), що покладали квіткову гірлянду Еросу, символізували долучення смертного до безсмертя. Адже людина (жінка), що в муках народжує дитину, сягає на мить божеського безсмертя, бо вона убезпечує вічність людського роду [16:117–120]. Отже, натхненний дифірамб Еросу-Життю і жінці – ось міфокритичний пафос tableau vivant у Вортон. Від супротивного цей ідеал вказує, як людина мусила б жити, і як далеко вона відсторонилася від цього у “домі сміху”.

Жива картина, що імітує “Останню вечерю” Паоло Веронезе, окреслена Вортон імперсонально, але імпресіоністично: лискуча, ніжна текстура (одягу), гарні голівки із вплетеними перлинами, мармурова архітектура. Маньєризм Веронезе достоту суголосить із імпресіоністичною замальовкою американки, що провокує інформованого читача миттєво до-відтворити прекрасну картину. Вона величезна за розміром і барвисто представляє останню вечерю Христа зі своїми учнями, але довкола центральних фігур у ренесансному вбранні нагромаджено безліч сцен масового, розкутого святкування. Уяскравлено дуже багато різноманітних типів – блазнів із птахами на зап’ясті, карликів з роз’ющеними носами, шляхетних добродіїв та сп’янілих гультяїв, жінок, чоловіків, собак, котів ... Святе сусидить з різнобарвним гульбищем-балаганом, за що, як відомо, Веронезе викликала на допит інквізиція. Та славетному художнику вдалося переконати опонентів у тому, що він “має право уславити Бога радісно, святково й кольорово”. І все-таки авторові довелося внести певні зміни у своєму шедеврї, який отримав назву “Святкування у домі Левї”(1973) [17:550–560].

Картина Веронезе, як і пов’язана з нею історія, в усі наступні віки хвилювали людство. Едіт Вортон, зокрема, лаконічною згадкою-tableau провокує читача на серйозні роздуми-порівняння: великий венеціанець розкішно оприявнював взаємоперетин Божого і земного, ідеального і гріховного, високоморального та гультяйського ... , за чим бовваніла переосмислена у патристиці неоплатонівська ідея

“кеносису” (сходження потойбічного у поцейбічне), що обґрунтовувала причетність світу земного до світу Божого. Світ земний “тим самим зображувався не як осереддя “зла”, “гріха”, котре протистоїть ідеальному, творящому й абсолютно доброму началу, а як співпричетний до добра, що з’єднує світ цей з його Творцем. Звідси захоплення розмаїттям світу...” [18:32]. У Вортон, як вже зазначалося, теж маємо різюче різнобарв’я світу, проте у ньому явно бракує божеського – “кеносис”, здається, так і не сягнув “дому сміху” сповна; тому ті проблиски чарівного й високого (Лілі Барт) зрештою не отримують тут належного розвитку, блякнуть і згасають під натиском зухвалого “копита прози”, розбещеного егоїзму, скам’янілого пуританського догматизму, патріархальної хіті тощо. Маньєризм Веронезе в даному випадку виявився інклюзивним, а неоромантизм Вортон – ексклюзивним.

Що ж до Вортонівської мініатюри, яка сугестує “Останню вечерю”, то, окрім іншого, дослідника привертає до себе багатогранний образ “*pearl-woven heads*”. Адже перлина – потужний символ світла, чистоти, жіночості. Її блідий відблиск асоціюється з повним Місяцем, водне походження – з плодючістю, скритий від очей розвиток у мушлі – з чудом народження та відродження. Осяйна чистота зробила перлину символом духовної мудрості й езотеричного знання. Втім, перлина – емблема як плодючості, так і дівочості; таємничості й вдосконалення. У давнину вважали, що дорогоцінність у мушлі – образ єдності вогню і води; звідси теорія про те, що божественний дощ (роса) запліднював відкриту мушлю, а можливо то були блискавиця або світло Місяця й зірок. У християн “безцінна перлина з вод хрещення” є також метафорою Христа в утробі Діви Марії. Довгий час перлину вважали не лише священною, але й зціляючою. Давні римляни, котрі носили перлини на честь Ізиди, поціновували їх як талісмани від усіх нещасть. Асоціація ж зі сльозми (як радості, так і горя) зробила перлину небажаною прикрасою для нареченої – розірване намисто з перлин вважалося поганим знаком. Нарешті, перлина за усіх часів символізувала багатство, приналежність до елітних кіл, знатних родів тощо [19:362–363].

У поетиці “Дому сміху” образ перлини – і ще більше імідж “*pearl-woven heads*” – конденсує в собі різновекторні аспекти: стану різноманіть, неоднозначну мораль, соціальні трансформації,

культурну амбівалентність, інтелектуальну неоднорідність, світлотіні людської душі та її діянь. Воленс-ноленс читач переконується, що перлинова якість недосяжна для людського загалу, хоча стреміти до неї має кожен – інакше запанує “серце дурня з дому сміху”.

Погляньмо тепер на *tableau*, що імітує собою типову для Ватто *ŕkte galante* і вражає своєю точністю. Передусім, маємо *групу* персонажів, а не поодинокую постать, що віддзеркалює французьку “моду на суспільство”, шарм спілкування, елегантність взаємостосунків серед людей на початку XVIII сторіччя. По-друге, “комедіанти, що грають на лютнях” – оприявнює чи не найулюбленішу тему Ватто, який під впливом свого вчителя Клода Гійота сердечно закохався у театр, театральне дійство, особливо італійську комедію дель арте (*dell' arte*). По-третє, “*comedians, lounging by a fountain*” сугестує те солодко-дрімотне “нічогонеробство”, яке одначе сповнене витонченості, натяку, лукавства, грайливості і, головне, музикальності, сонорності тощо. Ватто, можливо, як ніхто інший портретував такий милий стан і манери Франції свого часу. Нарешті, “*sunlit glade*” знову-таки один із найважливіших пейзажних образів Ватто – доволі поетичний, ласкавий, осяйно-барвистий, хоча й не ідеальний, а відчуттєвомлосний, чарівно-прозорий, вишуканий. Авжеж перед нами незабутній живопис рококо, який у Ватто зродився на перехрещенні фламандської, французької, венеціансько-ренесансної традицій. А також під впливом “кучерявої” декорації Клода Одрана і “театрального малюнку” Клода Гійома тощо [20:44–47, 62–69]. Втім, могутні традиції живопису минувшини самі по собі нічого не генерували б без унікального таланту французького маляра.

ŕkte galante Ватто різнобічно суголосить із поетикою “Дому сміху”. Насамперед, галантність і витонченість рококо якнайкраще кореспондує з приземленою ідеальністю неоромантизму, особливо шляхетного неоромантизму з відчутною домішкою імпресіонізму. Водночас груповий малюнок француза збігається із багатьма масовими “елегантними” сценами роману “Дім сміху”. Проте в американській письменниці галантність тут-таки поступається вульгарності, неморальності, малокультурності – драмі людського життя. Не завжди все так “рожево” й у Ватто – згадаймо хоча б його картини, де зображується вигнання з Парижу акторів італійського

театру. І все-таки палітра Едіт Вортон значно різнобарвніша, навіть контрастна, що, власне, передбачала неоромантична поетика. До того ж, на загал, у “Домі сміху” на передньому плані маємо *одну* героїню, що різко протистоїть всьому світові, утверджуючи моральний ідеал. Ватто не характерні такі контрасти-протистояння; рококо поетизує, уквітчує, заспокоює, галантизує все навкруги. Хоча є різні види рококо: Буше, наприклад, більш тілесний, еротичний, сенсуалістичний, Ватто лишається тонко візерунковим, декоративним, грайливо-музикальним.

А втім, чим більше демонстративної галантності, декору, глянцю, тим сильніше відчуття Персони, за якою неодмінно бовваніє Тінь. Певно тому в усі часи глядачів магічно зачаровував “Жіль” – поодинокі постать комедіанта, де зовнішня маска-декор приховує людську глибину, смуток, драму тощо [24:62]. Лілі Барт і багато інших персонажів “Дому сміху” маніфестують таку саму архетипову природу: за їхньою Персоною ми повсякчас відчуваємо відблиск Тіні, яка зрештою проривається назовні, спричинює горе іншим (місіс Дорсет). Музика так само є архетиповим образом, бо з-поміж усіх мистецтв вона є найближчою до Бога. Музичність і музикальність Ватто по-своєму увінчують індивідуацію людини, отже сягають благісного Selbst – самості-цілості, гармонії. У Вортон вся вечірка з tableaux vivants має музичний супровід: спершу нам дають зрозуміти, що музика буде дуже коштовною, потім вона – необхідний акомпанемент і, нарешті, аура кохання, коли Селден зізнається Лілі у своїх почуттях. Тож маємо певну градацію, котра сигналізує собою ту саму індивідуацію, що й у Ватто. Але далі – гіркий, трагічний дисонанс. Відтак, рококо Ватто як суголосить із найгарнішими сценами роману Вортон, так, від супротивного, різко підкреслює негатив художнього світу “Дому сміху”.

Зрештою Едіт Вортон, підготувавши читача до належного сприйняття живих картин, фокусує увагу на найчарівнішому: *“Here there could be no mistaking the predominance of personality – the unanimous “Oh!” of the spectators was a tribute, not to the brushwork of Reynolds’s “Mrs. Lloyd”, but to the flesh and blood loveliness of Lily Bart. She had shown her artistic intelligence in selecting a type so like her own that she could embody the person represented without ceasing to be herself. It was as though she had stepped, not out of, but into, Reynolds’s*

canvas, banishing the phantom of his dead beauty by the beams of her living grace, The impulse to show herself in a splendid setting – she had thought for a moment of representing Tiepolo’s Cleopatra – had yielded to the truer instinct of trusting to her unassisted beauty, and she had purposely chosen a picture without distracting accessories of dress or surroundings. Her pale draperies and the background of foliage against which she stood, served only to relieve the long dryad-like curves that swept upward from her poised foot to her lifted arm. The noble buoyancy of her attitude, its suggestion of soaring grace, revealed the touch of poetry in her beauty that Selden always felt in her presence, yet lost the sense of when he was not with her. Its expression was now so vivid that for the first time he seemed to see before him the real Lily Bart, divested of the trivialities of her little world, and catching for a moment a note of that eternal harmony of which her beauty was a part” [1:109].

Прикметно, що вищенаведена сцена спершу подається з точки зору всезнаючого наратора, а потім – з позиції Селдена, котрий сприймає tableau (і Лілі) чи не найсердечніше. Інакше кажучи, недієгетичний наратор у потрібну мить фокалізує точку зору найінтелігентнішого персонажа, що посилює емотивність та урізноманітнює художню сугестію.

Насамперед подибуємо унікальний випадок: tableau vivant перевершує своєю красою живописний оригінал. Імітація виявляється вправнішою за саму картину Джошуа Рейнольдса. Це коригує важливу для США традицію: Р.Емерсон свого часу виступав категорично проти будь-якої імітації, бо вона завжди заглушає дію self-reliance у людині, отже перешкоджає самовияву самобутньо-яскравого начала в особистості. До того ж, імітація – то вторинність, а не “нова класифікація”, догма людська, а не геніальна новація [6:123, 187]. Н. Готорн у “Мармуровому Фавні” по суті заперечив Емерсонівську думку. Вустами Хілди автор стверджує, що у світі є кілька справжніх геніїв-живописців. Інші ж лише “пнуться” в генії, поповнюючи ряди численних другорядностей. Тому Хілда, аби не примножувати армаду другосортників, вирішує імітувати великих митців. Шляхом якогось особливо напруженого, “магічного” споглядання вона сягає самої суті тієї чи іншої картини; над нею наче з’являються духи геніальних авторів, що їй підказують дівчині, де шукати істину в картині. Хілда копіює великих і робить це так

майстерно, що її поважають у Римі. А втім, Н. Готорн лишається вірним амбівалентній поетиці, бо в образі Кеньона – завше тоді, коли той витворив бюст Клеопатри – письменник іде слідом за Р.Емерсоном. Отже, маємо водночас полеміку та апологетику Ральфа Уолдо Емерсона. Генрі Джеймс надає нового обертону старій проблемі: молода талановита акторка щиро й натхненно виконує різноманітні ролі, відтворюючи силу-силенну різних типажів, які кінець кінцем витісняють “Я” авторки, стають її різнолікою сутністю, що перетворює Мірієм на “дзбан свідомості”, позбавлений особистісного стрижня (“Трагічна Муза”).

Едіт Вортон, плекаючи неоромантичний ідеал, змальовує вже як талановита красуня у своєму *tableau* затьмарює самого Рейнольдса. Читачу, звісно, це здається “*a wishful thinking*”, адже “Місіс Ллойд” – справжній шедевр, де й близько немає “фантому мертвої краси”, а є чарівна, “жива” жінка. Однак авторка-неоромантик докладає будь-яких зусиль, аби возвеличити свою надзвичайну героїню. Цікаво, що пізніше, у постмодерний час, Дж. Хеллер продовжує традицію Вортон, а не її попередників. У романі “Уявіть собі картину” він модулює ситуацію, за якої талановитий учень Рембрандта імітує картини вчителя, перевершуючи його та отримуючи більший кошт за свої копії. Проте закрутистим, кумедним діалогом Дж. Хеллер зводить дихотомію “імітація – оригінал” до апорії, що цілком природно для письменця-постмодерніста. А втім, повернімося до *tableau* “Місіс Ллойд”.

Едіт Вортон зазначає, що попервах Лілі, слідуючи одвічним жіночим бажанням, хотіла була явити себе у розкішному оточенні, але потім поклалася на інстинкт доглибної краси, що й призвів до Чуда. Безсумнівно, такий дискурс ізнов відсилає нас до Р. Емерсона, до його теорії “самодовіри”, за якою, лише покладаючись на себе, своє “Я”, інстинкт, людина зрештою може обожнитися, стати щасливою – адже в глибині нашій Боже начало, яке замулюють соціум, людська мораль, догми, міфи, нормативи. Однак і тут авторка охудожнює свою незгоду. Адже, вивищуючи принцип *self-reliance* Р. Емерсон логічно приходив до відмови допомагати своїм рідним і близьким, що потрапили у скруту; бо це, на його переконання, “ведмежа послуга”, котра лише притлумить дію *self-reliance* у людей, які самі мусять мобілізуватися і вивищити себе.

Так само, *self-reliance* підказала Р. Емерсону відкинути книжкові знання і навіть культові постаті, бо, знову-таки, ті лише замулюють наше “Я”. Щоправда, пізніше філософ змінив свою думку: він допускав книжку, традицію, образ Ісуса Христа, але виключно в якості “провокаторів”, що імпульсують нашу творчість. Е. Вортон, власне, тільки у *tableau* слідує за Емерсоном; у романі ж в цілому Лілі Барт щиросердно допомагає знедоленим, демонструє прегарну філологічну освіченість – недарма у творі спостерігаємо “бібліотечний фрейм”. Більше того, Лілі освітлює все довкола себе гуманітарною високістю. З іншого боку, героїня й справді не зраджує *self-reliance*, лишаючись моральною особистістю до кінця, що й призводить до її трагедії в “домі сміху”. Тож ставлення Вортон до Емерсона доволі не однозначне – полемічно-апологетичне, критичне й шанобливе.

Краса ж Лілі Барт, яка відтворює картину Рейнольдса, постає самодостатньо, без зайвої допомоги антуража. Хоча тут-таки авторка уточнює, що “блідий драп і густо-зелений фон лише урельєфнювали довгі дріадичні склади, що здіймалися від трохи піднятої ноги жінки до її простягнутої руки”. Нагадаймо, що за Гегелем, живопис ніколи не “подає” суб’єкта самотнім (як у скульптурі!), а завжди в якомусь оточенні, що надає суб’єктові епохальних, історичних або екзистенційних рис. А малюнок загалом створює ефект руху, дії, мерехтіння, чуття, пристрасті, фатальної сили або Божої волі тощо [21:14]. У Вортон виходить щось “по середині” між скульптурою та живописом. Але ж вона пише *tableaux vivants* – особливий жанр, що поєднує в собі як вищезазначені мистецтва, так і театральний червень, і фотографію тощо. Ідеал же самодостатньої Краси – суто неоромантичний, він органічно пов’язаний із Добром, що котрий раз кореспондує із трансцендентальністю “Over-Soul”.

А втім, краса жінки, її постава, антураж у *tableau vivant* дуже схожі з оригіналом, картиною Рейнольдса. Єдина суттєва відмінність полягає в тому, що в англійця місіс Ричард Беннет Ллойд, вигнувшись чарівно, пише на стрункому дереві своє ім’я, що сугестує чимало інтерпретацій – від міфологічних до фалосоцентричної. В американки у *tableau* відсутнє дерево, як немає й такої конотативної перспективи малюнку, як у Рейнольдса. Однак є “*the long dryad-like curves*”, що імплікує глибокий зміст. Дріади – німфи, покровительки

дерев; прихильні до людей, які саджають і плекають дерева. Тож і в Рейнольдса, і у Вортон прегарна земна жінка вмить набуває міфологічної глибини. Це й не дивно, адже англієць ще замолоду пройнявся платонізмом під впливом свого вчителя Захарії Маджа, а надалі не цурався ідеалізму до кінця свого життя. І хоча фахівці вбачають у художній манері Рейнольдса поміркований еkleктизм, все-таки пафосом творчості англійця було ідеалізувати земне, навіть негарне [22:49]. Вортон, абсорбуючи трансценденталізм і сучасні їй мистецькі тенденції, по суті приходила до того самого наслідку.

Авжеж, найсердечнішої романтизації Лілі Барт авторка досягає через точку зору Селдена – тонко духовного спостерігача, явно не байдужого до дівчини. Природно з'являються оті *“the noble buoyancy of her attitude”*, *“soaring grace”*, *“the touch of poetry in her beauty”*, що увиразнюють та вивищують Лілі. Аби читач отримав ще й космічний вимір героїні, Селден вбачає в ній, її красі часточку одвічної гармонії, що артикулює прихильність американської письменниці до ідеї *“цілокупного світопорядку / гармонії”*: Бог створив всесвіт перфектно, гармонійно, що не виключає окремі недоліки життя, які й компенсуються всесвітньою гармонією. Земні ж люди знають поодиноким зло, котре вони сприймають за космічне. Від цього і страждають. Лілі, виходить, являє собою агента всесвітньої гармонії, тому і не може ужитися у викривленому світі, тому лише поруч із нею інтелігентний молодик інтуїтивно відчуває особливість Лілі та подих одвічної гармонії.

Контрастом до Селденівської точки зору авторка різко вербалізує сприйняття *tableau* пуританином-бізнесменом: *“Deuced bold thing to show herself in that get-up; gad, there isn't a break in the lines anywhere and I suppose she wanted us to know it”* [6:109]. У Селдена ж миттєво спалахує думка: *“Does one go to Caliban for a judgment on Miranda?”* [1:110]. Рецепція пуританина Неда Ван Елстайна видається цілком типовою для США кінця XIX сторіччя. Приміром, відомий священник-методист Джонатан Крейн – батько класика американської літератури Стівена Крейна – у своїх працях *“Популярні розваги”* та *“Мистецтво інтоксикації”* йде війною супроти картярства й інших азартних ігор, сигарет і опіума, алкоголю, але й бейзбола, танців, романів, театру, котрі, на його думку, *“сугестують непристойності й дім розпустити”*. Відтак, лідери методистської церкви

намагалися заборонити танці, театр, алкоголь ... і продаж газет у неділю [23:25]. Негація мистецтва у багатьох американських пуритан вкорінена у своєрідну логіку: все – від Бога, тому митець – художник, драматург, скульптор, письменник тощо, – який творить свій художній світ і людину, поринає у гріх, бо “конкує” із Всевишнім Єдиним Творцем. *Tableaux vivants*, котрі широко застосовувалися в Середньовічній літургії, здавалося б заслужили на певну “скидку”. Однак, як зображує Е. Вортон, пуритани вважали “диявольськи сміливою штукою” живі картини. При цьому іронічно додає й еротико-естетичне судження літнього знатока-пуританина, яке, до речі, отримає свою ганебну конкретизацію в романі. Тож релігійний ригоризм і сексуальна агресія цілком уживаються в “домі сміху”, де немає місця справжній людині.

Отже проблема “*tableaux vivants* у літературному творі” видається мені актуальною і перспективною. Вирішення її можливе через залучення до аналізу кількох видів мистецтва, а також суміжних мистецтвознавчих та літературознавчих підходів і практик, що безсумнівно корисно для гуманітарної науки

ЛІТЕРАТУРА

1. *Wharton E. The House of Mirth / Edith Wharton. – Mineola ; New York, 2002.*
2. *The World of Goya 1746–1828. – Alexandria ; Virginia : Time-Life Books, 1968.*
4. *Ветхий Завет. – М., 1988. – С. 621.*
5. *Аннік де Сузнель Символіка людського тіла / Аннік де Сузнель. – К., 2003.*
6. *Emerson R. W. Selected Essays / R. W. Emerson. – N.Y., 1985.*
7. *The World of Titian (1488–1576). – Alexandria ; Virginia : Time-Life Books, 1968.*
8. *Stevenson R. L. A note on Realism / R. L. Stevenson // The Pavilion on the Links, The Strange Case of Dr. Jerkyl and Mr. Hyde and Other Stories : [Essays, Poems]. – М. : Progress Publishers, 1972.*
9. *Менегетти А. Мир образов / А. Менегетти. – М., 2008.*
10. *Levey M. Painting at Court / Michael Levey. – L. : Weidenfeld and Nickolson, 1971.*
11. *Смольская Н. Ф. Антонис Ван Дейк / Н. Ф. Смольская. – М.–Л., 1963.*
12. *Грицай Н. И. Антонис Ван Дейк / Н. И. Грицай. – М., 1979.*
13. *Браун К. Ван Дейк / К. Браун [пер. с англ.]. – М., 1987.*
14. *Rosenthal A. Angelica Kauffmann. Art and Sensibility / Angela Rosenthal. – New Haven ; Connecticut : Yale University Press, 2006.*
15. *Фройд З. Вступ до психоаналізу / З. Фройд. – К. : Основи, 1998.*
16. *Платон. Пир / Платон // Собрание в 4-х т. – М., Мысль, 1993. – Т.2.*
17. *Freedberg Sydney. Pelican History of Art / Sydney Freedberg ; ed. Painting in Italy, 1500–1600. – L. : Penguin Books, Ltd., 1993.*
18. *Горський В. С. Історія української філософії / В. С. Горський. – К., 1996.*
19. *Полная энциклопедия символов. – М. ; СПб., 2006.*
20. *The World of Watteau (1684–1721). – Alexandria ; Virginia : Time-Life Books, 1967.*
21. *Гегель. Сочинения : в 14 т. – М., 1958. – Т. 14.*
22. *The Observer's Book of Painting and Graphic Art. – L. ; N.Y. : Frederick Warne and Co., Inc., 1959.*
23. *Gullason T. A. Introduction / T. A. Gullason // The Complete Short Stories and Sketches of Stephen Crane. – N.Y. : Doubleday, 1963.*
24. *Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – СПб. : Азбука-классика, 2007.*