

СЛОВЕСНИЙ ЖИВОПИС У ПОСТМОДЕРНОМУ ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ ПРО МИТЦЯ

У статті розглядаються генеза та функції прийомів словесного живопису в структурі постмодерного історичного роману про митця в контексті його типологічних різновидів у ХХ ст.

Ключові слова: взаємодія мистецтв, мистецький дискурс, саморефлексія, інтеріоризація.

В статье рассматриваются возникновение и функции приемов словесной живописи в структуре постмодерного исторического романа о художнике в контексте его типологических разновидностей ХХ ст.

Ключевые слова: взаимодействие искусств, художественный дискурс, саморефлексия, интериоризация.

The aim of the paper is to observe the origin and functions of verbal painting in the structure of postmodern historical Künstlerroman in the context of its typology in the 20th century.

Key words: interplay of arts, artistic discourse, self-reflection, interiorization.

Поняття «словесний живопис» у науково-критичному вжитку має здебільшого оціночну і досить широку семантику: так характеризують стильову манеру автора, акцентують розгорнутий, деталізований опис просторових елементів твору (пейзаж, інтер'єр) або експресивні елементи у характеристиці персонажів (портрет) тощо. В даній розвідці цей термін вжито у вужчому значенні – йдеться про його функції як складової мотиву живопису в літературному творі. Матеріалом для аналізу обрано зразки сучасного роману про митця, в яких словесному живопису належить значна роль. У визначенні предмету розвідки спираємось на спостереження Ганса-Георга Гадамера над тим, як виникає «той простір для свободи дій, який створює художнє слово і який ми заповнюємо, йдучи за покликом автора. Щось схоже спостерігаємо і в образотворчому мистецтві. Це синтетичний акт. Ми мусимо багато чого об'єднати до купи. Картину «читають», як мовиться, так, як читають написане. Картину доводиться «розшифровувати» так само, як і текст» [Гадамер 2001, 74].

Картина як об'єкт, тобто задум і процес її створення та рецепції в романі про митця набуває нових функцій у західноєвропейській літературі наприкінці ХІХ ст. Поворотним моментом не лише в історії поетикального прийому, що нас цікавить, а загалом у діалозі літературного та живописного текстів був роман Е. Золя «Творчість»(1885). Творець «Ругон-Маккарів» розкрив у ньому чимало аспектів драматичного народження нової мистецької парадигми, нової мови культури, а водночас сформував засадничі структурні риси роману про митця модерної доби. До них відносимо новий тип поєднання (авто)біографічного (Золя, Сезанн, Мане) та фікційного (Клод Лантьє), порівняно з тим, як корелювали ці конституенти даного піджанру з часів романтизму, ускладнення конфлікту

«митець/середовище» завдяки тому, що митцеві-протагоністу доводиться протистояти не лише упередженому професійному середовищу, а й стереотипам масової свідомості. У модифікації Е. Золя піджанру роману про митця не менш значущим видається власне екзистенційний характер внутрішнього конфлікту живописця Клода Лантьє, його глибинна інтеріоризація. Названі риси актуалізовані у поетиці романів про митця англійських авторів початку й середини ХХ ст. – у «Генії» Т. Драйзера (1915), в образі Стрікленда у С. Моєма («Місяць і гріш», 1919), у історії живописця Галлі Джимсона з естетичної трилогії Джойса Кері (1941-1944).

Словесний живопис функціонує і в тих творах межі ХІХ-ХХ ст., де картина постає як своєрідний суб'єкт роману – саме так можна визначити новаторські модифікації піджанру та його структурних складових у «Портреті Доріана Грея» (1891). В образі художника Безіла Холворда О. Вайлд зберіг глибинну інтеріоризацію внутрішнього конфлікту, але відокремив митця від його творіння, утаємничив природу магічного впливу картини на її модель та на інших персонажів: тим самим словесний живопис набув у його творі самодостатності. О. Вайлд розвинув мотив магічного зв'язку картини й моделі, започаткований американським романтиком Е.А. По в новелі «Овальний портрет», а його прецедент утілення словесного живопису буде продовжений уже в постмодерний період. Варто зазначити, що магічний компонент впливу картини не оминули увагою і т.зв. «традиціоналісти» у системі англійського роману першої половини ХХ ст. Дж. Голсуорсі у своїх епічних циклах також розмаїто оперує прийомами словесного живопису, а його роман «Біла мавпа» певним чином актуалізує досвід О. Вайлда: картина східного художника справляє майже магічний вплив на персонажів, надає символізму колізіям твору.

В англійській літературі др. пол. ХХ ст. функції словесного живопису, в найзагальніших рисах, можна представити у двох формах. Він може інтегруватися в інтеріоризованій оповіді мистецького квесту, в якому, як правило, постає підпорядкованим або поєднаним з пошуком ідентичності митця. Так само він може бути елементом роману-гри, історичного детективу, в якому принципи жанрового синкретизму спонукають до включення інших мистецьких практик.

Цей шлях обрав німецький прозаїк Петер Демпф у романі «Таємниця Ієроніма Босха»(1999). Наслідуючи досвід Артуро Переса-Реверте та Дена Брауна, П. Демпф опанував популярний жанр історичного детектива, дія в якому спрямована на пошук таємничих знаків, прихованих у творах мистецтва. Територія гри для задумів П.Демпфа – доба Відродження. В «Таємниці Ієроніма Босха» застереження та пророцтва, що їх видатний митець Північного Відродження (за Демпфом, можливо, й не він сам) утілює у знаменитому триптиху «Сад радощів земних», шукають і за його життя, і через багато століть по смерті. Роль словесного живопису у розкодуванні таємниці Босха в романі реалізована як пошук зашифрованої інформації, тоді як сам образ Майстра і процес створення його шедедру постають маргіналізованими. В історичних колізіях роману триптих Босха існує як предмет поклоніння секти адамітів та картина, яку треба будь-якою ціною врятувати від інквізиції, а у сучасному вимірі – лише як об'єкт реставрації після нападу чергового фанатика та текст «мертвою мовою», символіку якого намагаються розкрити. Дискурс постмодерну владно переорієнтовує і автора, і читача твору Демпфа від співтворчості з геніальним предтечею сюрреалістичних фантазій до критичної ревізії та зачудованого споглядання криптонімів Босха. Концепти жаху, смерті, Еросу/Танатосу

заміщають в історичному детективі магію світла, кольору, а словесний живопис Демпфа перейнятий тим, що Гадамер називав «естетичним нерозрізненням» образу на полотні та свідомості тих, хто «читає» картину Босха в наш час. Функція словесного живопису дещо розширено в іншому творі Демпфа – «Заповіт Караваджо» (2002). У ньому підприємливий літератор відтворив останні роки життя італійського генія та авантюриста перед втечею на Мальту та пригоди навколо його полотна «Голова Іоанна Хрестителя», що викликало не менше домислів, ніж триптих Босха. У історичних детективах П. Демпфа (німецький термін для них – *Kunstkrimi*) картини розшифровують, але не читають.

Ставлення до словесного живопису англійських романістів др. пол. XX ст., звичайно, різноманітне, але переважно далеке від спекулятивної гри. Певним парадоксом лишається те, що непересічне значення англійської школи живопису не лише для національної, а й європейської культури не надто вплинуло на жанрові переваги англійських прозаїків: останні моделюють власні творчі дилеми, не відриваючись від основної, тобто письменницької професії. Саморефлексія англійської постмодерної прози центрована навколо постаті поета, прозаїка, навіть кіносценариста – і відносно рідко сфокусована на словесному живописі. Щоправда, кращі англійські майстри інтелектуальної версії *Künstlerroman* у живопис не забували. А Мердок на початку творчості присвятила йому «Замок на піску» (1959), Дж. Фаулз оперував алюзіями до картин П. Брейгеля та Рембрандта в «Деніелі Мартіні» (1977), відсилав до прерафаелітів у «Жінці французького лейтенанта» (1969), а його Міранда («Колекціонер», 1963), позбавлена можливості малювати, не поривала зі сферою живописного хоч би у своєму щоденнику. Справжнім гімном словесному живопису в доробкові Дж. Фаулза залишається повість «Вежа з чорного дерева» (1974): крім пластичності пейзажів та інтер'єрів, вона містить і взаємне «читання» картин опонентів, і ідеологічну дискусію Бреслі та Вільямса про долю сучасного мистецтва та перспективи його існування. Цей невеликий текст відповідає високим критеріям «роману культури», як їх розуміли В. Днепров, М. Римар та інші відомі теоретики жанру роману [див. Пестерев 2005].

На тлі вищезгаданих імен та назв зразки словесного живопису в англійській історичній прозі постмодерну виглядають скромно – хіба що версії, запропоновані П. Акройдом, суголосні рівно, заданому згаданими вище творами. Але в жанровій системі історичної прози кінця XX ст. безумовно зростає структуротворча роль словесного живопису, адже тут він уже не декорація, і не алюзійний пласт, яким би важливим той не був для постмодерної чутливості, а компонент дискурсу історичної пам'яті – індивідуальної та колективної. Роман англо-американської авторки Трейсі Шевальє «Дівчина з перлиною» (1999), який ми вже досліджували в аспекті історизації конфлікту [Жлуктенко 2009, 133-138], безумовно, належить до іншого естетичного ряду, ніж уже названі класичні «романи про митця», але в цьому «quality bestseller», за соціокультурною термінологією, поставлені проблеми реалізовані кардинально іншим способом, ніж у німецького автора, – хоч прикметно, що романи Т. Шевальє та П. Демпфа опубліковані в один і той же рік.

Текст Т. Шевальє за запропонованою нами типологією форм словесного живопису належить до інтеріоризованої оповіді мистецького квесту. Модифікації класичних форм, що вносить у нього авторка, порівняно з Демпфом, ґрунтовніше обізнана зі сферою живопису, зумовлені не лише детальною проробкою живописного тла сюжету та конфлікту. Живопис як процес, не як таїнство, а як високе ремесло в романі «Дівчина з перлиною»

актуалізує один з головних епістемологічних принципів постмодерної стратегії – само-рефлексію літератури, ревізію та трансформацію існуючих наративів. Найбільша знахідка авторки – образ Гріт, моделі та музи Яна Вермеєра з Делфта, відтвореної, за версією Т. Шевальє, на знаменитому портреті «Дівчина з перлиною». Гріт виступає нараторкою роману, отже саме її спершу найвнє, аматорське сприйняття/«читання» живописної техніки Вермеєра, його практики експериментальної вибудови композиції, вимогливої роботи знаного живописця з моделями своїх полотен, стає медіатором між образами словесного живопису в історичному постмодерному романі та його сучасними реципієнтами. Інформований читач сприйматиме «одивнену» хроніку Гріт, скоріше за все, з позиції постмодерної іронії. Читач-аматор у давніх живописних техніках, – а таких мало бути значно більше – скоріше довіриться зачудованому, але спостережливому поглядіві юної служниці. Гріт стає помічницею Вермеєра, купує і розтирає для нього фарби. У Босха в романі П. Демпфа також є підмайстри, але жодному з них митець не довіряє ні словом, ні ділом. Комусь з них судилося пожертвувати життям через таємниці господаря, але навіть Петроніус Оріс, якому довірено збереження триптиху та таємничого рукопису, долучається до квесту випадково і залишається ненадійним свідком та простим транслятором довірених йому артефактів, статистом у чужій ідеологічній грі (зауважимо, що навіть принципи постмодерної іронії не пом'якшують імпліцитно антифеміністичних тенденцій твору Демпфа).

З естетичної точки зору, простодушна Гріт так само виступає ненадійним наратором, але її роль та співучасть у творчому процесі хай і виглядає технічною, брудною роботою, але насправді обертається щоденним долученням до «текне», тобто ремесла у вищому мистецькому сенсі. Співтворчість не менше, ніж еротичні імплікації, компенсує втому, притлумлює фізичний і духовний біль розлуки з рідними й формує ідентичність героїні. Природне відчуття кольору та композиції, яке Вермеєр помітив у Гріт ще в їхню першу зустріч, поглиблює практика і досить тактовна, як на звичай доби, педагогіка майстра (епізод з його відкриттям для Гріт складної природи кольору). Стосунки господаря і служниці міняються, і вже Гріт наважується змінити освітлення чи предметну композицію, і вона не лише здатна інтуїтивно відчутти необхідність тих операцій, але спроможна, долаючи страх і трепет, обгрунтувати та захистити їх.

Коли Гріт доводиться позувати Вермеєру для портрету, припиняється її «читання» текстів чужих картин, бо вона (слідуючи за Гадамеровим спостереженням) сама стає героїнею тексту, який творить Майстер. Інтеріоризація її образу поглиблюється, бо нова роль підносить її не так соціально (служниці не личить позувати, тим більше у перлових сережках господині), як духовно. Драматичне, хоч недовге, болісне, але щасливе випробування Гріт – межова ситуація екзистенційного пошуку героїні, адже досягши автентичності, вона підкориться владі історичного часу. Шлях з майстерні Вермеєра веде Гріт до м'ясних рядів Делфтського ринку, до родинного затишку простого життя, – такого, як у всіх.

Прозаїчна кінцівка роману Шевальє – своєрідний виклик солодкавим стереотипам популярного жіночого письма. Авторка дослухається не так до очікувань читачок, як до законів жанру історичного роману, хай і трансформованого постмодерними культурними запитами. Відроджуючи для наших сучасників мистецтво минулого, роман Шевальє відповідає ідеям Г.-Г. Гадамера в статті «Актуальність прекрасного». Німецький філософ

уважав хибним протиставляти «мистецтво минулого, яким можна насолоджуватися, та мистецтво сучасності, яке за допомогою рафінованих способів мистецької формотворчості змушує нас до співдії» [Гадамер 2001, 75]. Форми словесного живопису в постмодерному історичному романі Т. Шевальє заохочують читача до духовної співдії не так рафінованими прийомами, як співмірністю його/її власного входження у світ творчості та співучастю у ситуаціях вибору героїв. Авторка проблематизує мистецтво минулого, свідомо не ідеалізує митця, адже змальований нею Вермеєр може бути розгубленим, непослідовним, пасивним, просто лінивим, але залишається духовно вищим за своє оточення.

Доводячи в даній розвідці конструктивність прийомів текстуального мікроаналізу в потрактуванні функцій словесного живопису в постмодерному історичному романі, ми переконуємося також, що «силові лінії» культурного поля демонструють більшу витривалість, ніж напруга магнітного поля навколо нашої планети. Енергія жанрової пам'яті роману відновлюється у постійній взаємодії, взаємовпливі або й запереченні існуючих художніх моделей або піджанрів. Так, межа ХХ-ХХІ століть виявила життєздатність роману про митця, творчі здобутки в якому знаходимо в різних національних культурах і на різних рівнях літературного процесу. Художня семантика одного із компонентів його структурної організації, який ми називаємо словесним живописом, залежить від модифікації його форм у постмодерній парадигмі та сприяє їх подальшому розвитку.

1. *Гадамер, Ганс- Георг.* Актуальність прекрасного. Мистецтво як гра, символ і свято. // Ганс-Георг Гадамер. Герменевтика і поетика. Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: «Юніверс», 2001 – С.51-99. 2. *Демпф, Петер.* Тайна Иеронима Босха: Роман / П.Демпф; Пер. с. нем. Е. Лесниковой.– М.: АСТ:ЛЮКС, 2005.– 348 с. 3. *Жлуктенко Н.Ю.* «Голландський текст» роману Трейсі Шевальє «Дівчина з перлиною»: аспекти історизації / Наталія Юріївна Жлуктенко // Літературознавчі студії. Зб. наук. праць. – Вип.24. – К.: Київ.нац.ун-т ім.Т.Шевченка, 2009. – С.133- 138. 4. *Пестерев В.А.* Роман культуры как динамика смежных форм («Обладание» А.С. Байетт и «В Эрмитаж» М. Брэдбери) / В.А. Пестерев // На пути к произведению. К 60-летию Николая Тимофеевича Рымаря. Сб. статей – Самара: Самарский гос.ун-т; Самарская гуманитарная академия, 2005. – С.186-213. 5. *Шевальє, Трейси.* Девушка с жемчужиной: Роман / Т. Шевальє; Пер. с англ. Р. Бобровой. – М.: ООО «Изд-во АСТ»:ОАО «ВЗОИ», 2004. – 286 с.